This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES

Anleitung zur Singkunst.

Aus dem Italiänischen
des Herrn
Peter Franz Tosi,
Mitglieds der philarmonischen Akademie;
mit
Erläuterungen und Zusätzen
von
Johann Friedrich Agricola,
Königl. Preuß. Hofcomponisten.

Berlin,
gedruckt bey George Ludewig Winter.
1757.

MT820
T7143
1757a
v.1

~~MT820~~
~~.A2T74~~

186552
12

acc. 9910

Ex Bibliotheca,
J. A. K: COLIZZI.

Vorbericht des Uebersetzers.

Ich zweifele, ob irgend ein Buch zu finden sey, welches das meiste von dem, was einem angehenden Sänger zu wissen und auszuüben nöthig ist, deutlicher und vollständiger an den Tag legete; welches einem schon zu mehrern Kenntnissen gelangeten Sänger, der wohl oft in öffentlichen Versammlungen eine Menge von Bravo eingesamlet haben mag, doch noch verschiedene ihm unbekannte besondere Vortheile aufrichtig entdeckete; welches endlich die Fehler mancher sich ganz vollkommen dünkenden Virtuosen in der Singkunst scharfsinniger bestrafete; kurz welches eine vollständigere Anweisung zur Singkunst abgeben könnte, als die Opinioni de' Cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato, di Pierfrancesco Tosi Academico Filarmonico. In dieser angenehmen Ueberredung mache ich mir ein besonderes Vergnügen daraus, dieses auch itzo in Wälschland selbst rar gewordene Buch

hiermit, in einer deutschen Uebersetzung, meinen wertesten Landsleuten vor Augen zu legen.

Ich hätte hier eine schöne Gelegenheit, den Deutschen einen allgemeinen Verweis zu geben, daß ihr Vaterland den meisten unter ihnen noch nicht so vortheilhafte Gelegenheiten angeboten hat, die Singkunst auf einen solchen Grad der Vollkommenheit zu bringen, als dieselbe, insonderheit zu den Zeiten des Verfassers, welchen ich übersetze, unter den Wälschen stand. Ich könnte auch, im Gegentheile, die Verdienste unserer italiänischen Nachbarn um die Singkunst, mit einer spröden Mine kleiner zu machen, oder wenigstens unter sie und ihre Nachbarn zu theilen suchen. Da aber beydes dem Endzwecke, den, im Reiche der Wahrheit und des Schönen, jeder Mitbürger beständig vor Augen haben sollte, dem Endzwecke nämlich, das Gute aufzusuchen und anzunehmen, wo, und bey welcher Nation man es findet, gar sehr entgegen stehen würde: so werden meine geneigten Leser mir es, wie ich hoffe, leicht verzeihen, wenn ich sie hier mit keinen Streitigkeiten über irgend einen Nationalgeschmack oder Nationalvorzug unterhalte. Wir wollen vielmehr uns die Einsichten, Erfahrungen und Beyspiele aller geschickten Leute, von was für einer Nation sie auch immer seyn mögen, zu Nutzen zu machen suchen.

Der Verfasser des Buches, welches ich durch diese Uebersetzung gemeinnütziger zu machen suche, war von Geburth ein Italiäner, von Profession ein Sänger;

ger; und zwar einer von denen, welche durch Kunst oder Grausamkeit zugerichtet werden, Zeit Lebens eine hohe Stimme zu behalten. Er hat die meisten europäischen Höfe besuchet: daß er aber an keinem einen langen und in der musikalischen Geschichtskunde sonderlich bekannt gewordenen Aufenthalt gefunden, möchten einige vielleicht in der Ursach gegründet zu seyn glauben, daß seine Stimme von Natur eben nicht die schönste gewesen. Einer meiner Freunde versichert mich, daß er ihn im Jahre 1719 zu Dresden, und im Jahre 1727 in London gekennet habe. Weil ihm die Vortheile einer reizenden alle Zuhörer einnehmenden Stimme abgiengen; so suchte er solches durch desto gründlichere Einsichten in die Musik selbst zu ersetzen. Daß er so gar in der Composition nicht unerfahren gewesen, beweisen einige Cantaten, welche man von seiner Arbeit hat, und wovon ich selbst eine besitze. Wie tief er aber sein eigentliches Hauptwerk, die Singkunst, ergründet habe; davon wird seine eigene Schrift der beste Beweis seyn.

Ich habe mich bemühet, seinen Gedanken, so viel als mir möglich gewesen, zu folgen: ich habe mir aber dabey die Freyheit genommen, denselben hie und da meine eigene Anmerkungen und Erläuterungen beyzufügen; vornehmlich in denen Hauptstücken, welche von der Art die Stimme zum Singen geschickt zu machen, und von den wesentlichen Auszierungen des Gesanges handeln, weil sie der Verfasser, wie mich deucht, nicht vollständig genug ausgeführet hat.

Ueber die Entſtehungsart und den Unterſchied der menſchlichen Stimmen habe ich eine etwas weitläuftige Unterſuchung angeſtellet. Wer ſingen und im Singen unterrichten will, müſſen beyde die Stimme kennen; doch, beym Anfange, der letztere mehr als der erſtere. Daß ich kein Naturkündiger von Profeſſion ſey, wird man mir leicht auf mein Wort glauben können; wenn man zumal finden wird, daß ich mich bey den allgemeinen Grundſätzen der Naturlehre, und der Kenntniß des menſchlichen Körpers, und der zum Reden und Singen beſtimmeten Gliedmaßen deſſelben insbeſondere, um deſto weniger zu irren, ſo gar zuweilen der eigenen Worte der Herren **Krüger**, **Dodart** und **Ferrein** bedienet habe. Einem Sänger kann man ſo wenig zumuthen ein vollkommener Kenner der Zergliederungskunſt zu ſeyn, als man von einem Naturkündiger verlangen kann, die Geheimniſſe der Singkunſt aus dem Grunde zu kennen. Ich habe die Grundſätze der Naturlehrer mit den Erfahrungen der Muſikverſtändigen und Sänger zu vereinigen geſuchet. Habe ich darinn etwan irgendwo noch geirret; ſo bitte ich alle große Naturkündiger und Zergliederungskünſtler inſtändig, mich hierinn zu rechte zu weiſen. Vielleicht verſchaffet die Singkunſt auch einigen unter Ihnen, meine Herren, ein rührendes Vergnügen. Belieben Sie alſo auch Ihrerſeits etwas beyzutragen, um unſer beyderſeitiges Ergätzen noch vollkommener zu machen. Ich gebe Ihnen durch meine Abhandlung Gelegen-

legenheit dazu. Lassen Sie uns hierüber zum gemeinen Vergnügen arbeiten. Thun Sie es durch Untersuchen und Vergleichen: ich will es durch Beantworten und Fragen thun. Endlich werden wir uns doch zu einem gemeinen Endzwecke vereinigen.

Den Herren **Quanz** und **C. P. E. Bach**, statte ich insbesondere hiermit öffentlich Dank ab, für die Gelegenheit, welche mir Ihre beyderseitigen vortrefflichen Schriften gegeben haben, meine Grundsätze, in vielen Stücken, nach den Ihrigen einzurichten.

Ueber die Schreibart meines Urbildes, welche, ob der Verfasser gleich, wie er selbst bekennet, kein Gelehrter war, doch vielleicht nicht unter die schlechtesten seiner Nation in den vorigen Zeiten gehöret, Entschuldigungen vorzubringen, würde ich hoffentlich nicht nöthig haben; wenn ich nicht befürchtete, daß einige gezwungene Stellen darinn, mich zu noch größerer Affectation verleitet haben möchten. Doch, ich mache ja auch nicht Profession vom Schriftstellen.

Der Unterschied der Druckerschrift wird anzeigen, was von dem Verfasser, und was von dem Uebersetzer herrühret.

Ich werde mich freuen, wenn meine Bemühungen nicht ganz ohne Nutzen gewesen sind; wenn die Deutschen, meine Landsleute, dadurch aufs neue angefeuert werden, in der That zu zeigen, daß unser Vaterland an guten Stimmen und Sängern eben so reich wer-

werden könne, als irgend eine andere Himmelsgegend.

Doch, wer zweifelt wohl an dieser Wahrheit? da wir, die ältern Zeiten nicht einmal mitgerechnet, einen Bümmler, Grünewald, Riemschneider, Hurlebusch, Raaf; eine Kayserinn, Reuterinn, Hessinn, Simonettinn, Pürkerinn ꝛc. (ich erzähle hier noch lange nicht alle brave Sänger und Sängerinnen) aus unserer Nation aufzuweisen haben, welche, zum Theil, auch die Bewunderung unserer mittäglichen Nachbarn, ja noch weiter entfernter Nationen, und zwar mit Recht, zu erhalten die Gelegenheit gehabt haben.

Hätte ich aber, diesem kleinen Verzeichnisse vortrefflicher deutscher Sänger, nicht vor allen Dingen zween der berühmtesten Capellmeister deutscher Nation einverleiben sollen? = = = = Nein. Denn diesen, ihnen zwar schuldigen Ruhm verdunkeln fast ihre noch weit wichtigern Verdienste, welche sie, bey ihrer Nation sowohl, als bey allen Ausländern, ohne einmal an ihr Singen zu gedenken, in unvergänglichem Andenken erhalten werden.

Ich empfehle mich hiemit der Gewogenheit meiner geneigten Leser.

Berlin,
geschrieben am 2 May
1757.

Agricola.

Vor-

Vorrede des Verfassers.

Geneigter Leser,

Die Liebe ist eine Leidenschaft, bey welcher die Ueberlegungskraft sich nicht allemal in ihrer Stärke zeiget. Bist du ein Sänger; so bist du mein Nebenbuhler: und wenn dir das neueste am besten gefällt; so erkläre ich mich dagegen für die alte Weise. Wenn aber ja die ungemeine Neigung, welche wir beyde für die liebste, für die schönste Musik hegen, unsere Urtheilskraft zuweilen umnebelt: so wollen wir doch, wenigstens bey heitern Stunden, beyde gleich großmüthig seyn: du, indem du mir die Irthümer verzeihest, welche ich schreibe; ich, indem ich dir die Fehler übersehe, welche du ausübest. Bist du, zu deiner Ehre, ein Gelehrter; so wisse, daß ich, zu meiner Beschämung, ein Ungelehrter bin. Willst du dies nicht glauben; so lies weiter.

Einleitung des Verfassers.

Die Meynungen der alten Geschichtschreiber, über den Ursprung der Musik, sind sehr verschieden. Plinius glaubt, daß Amphion der Erfinder davon sey. Die Griechen behaupten, Dionysius sey es gewesen. Polybius hält die Arcadier dafür. Suidas und Boethius aber eignen dem Pythagoras alle Ehre dieser Erfindung zu; indem sie versichern, daß er, nach Anleitung des Schalles dreyer Schmiedehämmer von verschiedener Schwere, das diatonische Klanggeschlecht erfunden habe: welchem nachgehends Timotheus von Milet das chromatische, und Olympicus oder Olimpus das enharmonische beygefüget hätten. Doch ließt man in der heiligen Schrift, daß Jubal, aus dem Geschlechte Cains, ein Vater gewesen sey, derer die auf Seiten- und Pfeifen-Instrumenten spielen: welche beyde Arten der Klangwerkzeuge, wahrscheinlicher Weise, verschiedene harmonische Töne haben angeben können. Man sieht hieraus zum wenigsten, daß die Musik kurz nach Erschaffung der Welt ihren Ursprung genommen habe.

Um in ihren Grundsätzen desto sicherer zu gehen, hat sie viele Gesetze der Mathematik angenommen; weswegen sie auch, nach unterschiedenen von derselben erhaltenen Lehren, von Linien, Zahlen, und Verhältnißen, den angenehmen Namen einer Tochter der Mathematik erhalten hat; damit sie den Titul einer Wissenschaft verdienen möchte.

Es ist sehr glaublich, daß einige tausend Jahre hindurch die Musik immer das zärtliche Vergnügen des menschlichen Geschlechts gewesen sey: weil es, wegen der ungemeinen Wollust, welche die Lacedämonier darinn fanden, nöthig

schien, den oben gedachten Milesier aus dieser Republic zu verbannen: aus Furcht ihre Unterthanen möchten etwan gar ihre Haus- Staats- und Kriegs-Angelegenheiten darüber liegen lassen.

Doch scheint mir fast unmöglich zu seyn, daß die Musik jemals ihre Schönheiten in einer größern Pracht gezeiget habe, als in den letztern Jahrhunderten; da sie mit der edelsten und rührendsten Majestät dem großen Geiste des Palestina (a) erschien; und ihm ein göttliches Urbild von sich zurück ließ, welches den Nachkommen zu einem unvergänglichen Beyspiele dienen sollte. In Wahrheit, die Musik ist, (Dank sey es den erhabenen Geistern ihrer großen Meister,) auch noch zu unsern Zeiten, durch die Sußigkeit ihrer Harmonie so weit gekommen, daß ihr unter den andern schönen Wissenschaften, ihren Schwestern, wohl der Vorzug mit Recht nicht streitig gemacht werden kann.

(a) sonst auch Prænestinus (Joh. Peter Aloysius,) welcher um, oder kurz nach der Zeit der tridentinischen Kirchenversamlung, in der Musik, die damals in Gefahr stand, ganz aus der Kirche verbannet zu werden, eine deutlichere, verständlichere, und der Beförderung der Andacht mehr gemäße harmonische Schreibart einführete.

Einen starken Beweisgrund davon giebt mir der überaus gewaltige und zugleich süße Eindruck, welchen die Musik, vorzüglich vor allen andern, auf unser Herz machet: so gar, daß wir beynahe zu glauben geneigt sind, sie werde einen Theil der Seligkeit des ewigen Lebens ausmachen (b).

(b) Eine genauere Prüfung der bisherigen Gedanken des Verfassers, würde uns von unserm Hauptzwecke, eine Anleitung zur Singkunst zu geben, allzuweit abführen; sie wird also hier billig unterlassen.

Wenn man diese Vortheile der Musik voraussetzet; so sollten auch die Verdienste guter Sänger besonders geachtet

werden: denn die Schwierigkeiten, welche sie begleiten, sind groß. Ein Sänger mag eine gründliche Einsicht und Fertigkeit besitzen, vermöge welcher er die schwersten Compositionen sicher und frey so gleich wegsingen kann; er mag über dieses noch die schöneste Stimme haben, und sich ihrer auch auf die geschickteste Weise bedienen können: er wird deswegen doch noch nicht den Namen eines besonders großen Virtuosen verdienen, wenn es ihm an einer immer gegenwärtigen Leichtigkeit, die ihm vorgeschriebenen Sätze sogleich auf eine veränderte und zwar verschönerte Art darzustellen, fehlet. Dies ist eine Schwierigkeit, welche in den andern schönen Künsten nicht angetroffen wird.

Ich sage endlich, daß die Dichter, die Maler, die Bildhauer, die Baumeister, ja die Componisten selbst, ehe sie ihre Werke öffentlich ans Licht geben, vorher alle die Zeit haben, welche erfodert wird, immer daran zu bessern und sie auszufeilen. Für den Sänger hingegen, welcher das was ihm vorgeschrieben ist nicht recht ausgeführet hat, ist kein Mittel mehr übrig; sein Fehler kann nicht mehr verbessert werden.

Was für großen Fleiß und Aufmerksamkeit aber vollends einer anwenden müsse, welcher verbunden ist auch in denen aus dem Stegreife vorgetragenen Erfindungen seines Witzes nicht zu irren; und was für Mühe es einem koste, der die Stimme zu fast immer verschiedenen Bewegungen geschickt machen, und einer so schweren Kunst unterwerfen soll; das läßt sich leichter in Gedanken vorstellen, als beschreiben. Ich gestehe es aufrichtig, daß so oft ich bey mir betrachte, wie die Unzulänglichkeit vieler Meister, und die unendlichen Misbräuche, welche von ihnen nicht verhindert werden, so viele ihrer Schüler Fleiß und Mühe umsonst anwenden lassen; ich mich nicht genug wundern kann, daß unter so vielen Tonkünstlern vom ersten Range, welche theils über die wahren Regeln der

Har-

Harmonie, und die dazu führenden Gesetze des Contrapuncts, theils um den Organisten leichtere Wege anzuzeigen über die Art den Generalbaß zu spielen, geschrieben haben, sich doch, so viel ich weis, noch niemals einer gefunden hat, welcher unternommen hätte, etwas mehr als die ersten, jedermann bekannten, Anfangsgründe der Kunst gut zu singen in öffentlichen Schriften vorzutragen. Die allernothwendigsten dazu führenden Regeln sind immer übergangen worden. Die Entschuldigung, daß die Componisten sich einzig und allein mit Ausarbeitung, und die Instrumentisten, mit Begleitung der Singstücke beschäftigen, und sich nicht in das mengen sollten, was eigentlich den Sängern zukömmt, dient auch nichts zur Sache: denn ich kenne deren einige, welche vollkommen geschickt wären, jemanden, der sich dieses einbildete, das Gegentheil zu beweisen. Der unvergleichliche Zarlino hat im 46 Hauptstücke des dritten Theils seiner Istituzioni armoniche kaum angefangen wider diejenigen zu eifern, welche zu seinen Zeiten im Singen Fehler begiengen, als er gleich wieder aufhöret: und ich will glauben, daß wenn er auch weiter gegangen wäre, diese Lehrsätze, seit bey nahe zweyhundert Jahren, doch veraltert seyn, und zu dem ins Feinere gebrachten Geschmacke unserer itzigen Zeiten nicht mehr dienen würden. Mit mehrerm Recht aber verdienet die Nachläßigkeit vieler berühmten Sänger getadelt zu werden, welche, iemehr sie an Einsichten weit über andere erhaben gewesen, und noch sind, ihr Stillschweigen desto weniger rechtfertigen können; und zwar auch nicht einmal mit dem Vorwande der Bescheidenheit: denn diese höret auf eine Tugend zu seyn, sobald sie dem allgemeinen Besten nachtheilig wird. Ich habe mich also, nicht durch eine eitele Ruhmbegierde, sondern durch den Schaden, welcher vielen Sängern daher entspringt, nicht ohne Widerwillen bewegen lassen, der erste zu seyn,

welcher diese seine wenigen Anmerkungen der Welt, in der einzigen Absicht, vor Augen leget, wofern ich anders hierinn glücklich bin, den Sangmeistern, den Musikstudierenden, und den wirklichen Sängern, einiges Licht zu geben.

Ich werde erstlich zu erklären suchen, was die Schuldigkeit eines Meisters sey, welcher einen Anfänger in der Singkunst recht unterrichten will. Hernach werde ich von demjenigen reden, was dem Scholaren zukömmt. Endlich werde ich durch wichtigere Betrachtungen, einem mittelmäßigen Sänger den Weg zu erleichtern suchen, auf welchem er zu größern Vorzügen gelangen kann. Mein Unternehmen ist schwer, und vielleicht gar verwegen. Aber wenn auch gleich die Wirkungen meinen guten Absichten nicht ganz gemäß seyn sollten: so werde ich doch zum wenigsten die Gelehrten in dieser schönen Wissenschaft dadurch aufmuntern, dieselbe weitläuftiger und richtiger abzuhandeln.

Wollte jemand einwenden, daß ich gar wohl hätte unterlassen können Sachen in die Welt hinein zu schreiben, welche ohnedem ja schon jedem Sänger bekannt wären; so könnte er sich dessen ungeachtet doch irren. Denn unter diesen meinen Beobachtungen giebt es viele, welche ich, weil ich sie niemals von andern gehöret habe, für meine eigenen halte: und als solche, ist es wahrscheinlich, daß sie nicht überall bekannt sind. Sie mögen also versuchen, ob sie von Leuten, welche Einsicht und Geschmack besitzen, werden gebilliget werden.

Es würde überflüssig seyn, wenn ich sagen wollte, daß der Unterricht durch bloße Worte, den Sängern aufs höchste zu nichts weiter helfen könnte, als nur um sie für Fehlern zu bewahren. Ein jeder weis ohne dem wohl, daß kein Druck vermögend ist, den Unterricht in der wirklichen Ausführung darzustellen. Doch wenn ich den Ausgang dieses meines Unternehmens werde abgewartet haben: so werde ich ent-

entweder noch mehr Muth bekommen, immer neuere Entdeckungen zum Vortheile der Musik zu machen: oder ich werde beschämt, (doch aber nicht niedergeschlagen) mit Gelassenheit ansehen, daß die Meister meine Unwissenheit öffentlich beweisen; und zwar mit ihrem Namen auf dem Titel: damit ich Gelegenheit haben könne mich zu bessern, und ihnen dafür zu danken.

Endlich, ob ich gleich die Absicht habe, eine Menge neumodischer Misbräuche und Fehler anzuzeigen, welche sich in der singenden Republic ausgebreitet haben; damit, wenn sie anders das sind wofür ich sie halte, sie auch abgeschaffet und verbessert werden können: so wollte ich doch nicht gern, daß diejenigen Sänger, welche entweder aus Schwachheit ihrer Kräfte, oder aus Verabsäumung des nöthigen Fleißes, sich nicht haben bessern können oder wollen, sich etwan einbildeten, ich hätte sie, aus heimtückischen Bosheitstrieben, mit ihren Unvollkommenheiten nach dem Leben schildern wollen. Denn ich versichere feyerlich, das wenn ich gleich hie und da, vielleicht aus allzu großem Eifer, die Fehler nicht gar zu sanft angreife; ich doch für die Personen derer so sie begehen Achtung habe. Ein Sittenspruch der Spanier lehret mich, daß die Stachelschriften öfters auf ihren Urheber selbst wider zurück fallen.

Azia te accusas quando murmuras.

Das Christenthum aber gebietet einem, der Gottesfurcht im Herzen hat, noch etwas mehrers. Ich rede überhaupt von allgemeinen Fehlern: und wenn ich mich ja bisweilen auf einige besondere einschränke, so wisse man, daß ich dazu kein anderes Urbild, als mein eigenes genommen habe, in welchem ich leider! immer Materie genug zum Tadel gefunden habe, und noch finde; ohne daß ich sie erst an andern zu suchen nöthig hätte.

* * *

Inhalt.

Inhalt.

Das I. Hauptstück.

Anmerkungen zum Gebrauche des Sangmeisters;
welchen eine Abhandlung des Uebersetzers über die Natur und den Gebrauch der menschlichen Stimme eingeschaltet ist.

Das II. Hauptstück.

Von den Vorschlägen;
wobey die Nachschläge, Anschläge und Schleifer mit abgehandelt werden.

Das III. Hauptstück.

Von den Trillern;
worinn, nebst den verschiedenen Arten derselben, auch die übrigen kleinen wesentlichen Manieren, nämlich die Mordenten, Doppelschläge u. s. w. beschrieben werden.

Das IV. Hauptstück.

Von den Passagien.
Dabey wird zugleich von dem Vortrage einiger besonderer musikalischen Figuren, der Aussprache, und dem Ausdrucke gehandelt.

Das V. Hauptstück.

Vom Recitativ;
auch etwas vom Vortrage der Kirchenmusik.

Das VI. Hauptstück.

Anmerkungen für den Musikstudierenden ins besondere.

Das VII. Hauptstück.

Von den Arien.

Das VIII. Hauptstück.

Von den Cadenzen.

Das IX. Hauptstück.

Anmerkungen zum Gebrauche des wirklichen Sängers.

Das X. Hauptstück.

Von den willkührlichen Veränderungen des Gesanges.

Das I. Hauptstück.

Anmerkungen zum Gebrauche des Sangmeisters.

Die musikalischen Fehler schleichen sich, mit solcher Leichtigkeit, in jugendliche Gemüther ein; und es ist öfters so schwer jemanden zu finden, der sie, indem sie entstehen, gleich wieder verbesserte: daß billig die allerbesten Sänger diese Mühe über sich nehmen sollten; weil sie doch, besser als andere, die dazu dienlichen Mittel kennen, und mit mehrerer Einsicht die Fähigkeit des Lehrlings, von den ersten Anfangsgründen an, zur Vollkommenheit zu führen vermögend sind. Allein da heut zu Tage, (wo ich mich nicht irre,) sich keiner unter ihnen findet, welcher auch nur einmal davon reden hören wollte; so muß man sie freylich nur dazu versparen, die Kunst zu derjenigen Feine zu bringen, in welcher wirklich die süße Bezauberung besteht, die den kürzesten Weg zur Rührung des Herzens suchet.

Die Unterweisung in den Anfangsgründen, so lange bis der Lehrling ohne Anstoß etwas vom Blatte treffen kann, muß also, so gestalten Sachen nach, einem mittelmäßigen Sänger anvertrauet

werden. Nur muß dieser von untadelhafter Lebensart, fleißig, wohl geübt, und ohne Nasen- und Kehlenfehler (difetti di naso e di gola) im Singen seyn. Er muß eine Leichtigkeit in der Stimme, einige Einsicht in den guten Geschmack, eine Fertigkeit andern seine Gedanken leicht begreiflich zu machen, eine vollkommen reine Intonation, und endlich eine Geduld besitzen, welche der größten Beschwerlichkeit einer der verdrüßlichsten Beschäftigungen widerstehen kann. (a)

(a) Er muß also selbst singen können, wenn er andere singen lehren will. Ein großer Vortheil wird es, sowohl für ihn, als für seine Untergebene seyn, wenn er auf dem Claviere accompagniren kann: indem die Scholaren sich der reinen Intonation noch einmal so leicht bemächtigen, wenn sie, nebst dem Basse, auch zugleich die dazu gehörige reine Harmonie anschlagen hören. Der erste dieser zween Hauptpuncte fehlt, itziger Zeit, vielen deutschen, und der zweyte vielen wälschen vermeynten Sangmeistern. Was die obgemeldeten Nasen- und Kehlenfehler, welche in der Folge deutlicher erkläret werden sollen, und etwan den Mangel der Leichtigkeit der Stimme betrift: so könnte man zwar einwenden, daß ein Lehrmeister doch das an andern hören und verbessern könne, worinn er selbst die Fehler nicht vermeiden kann. Es ist wahr. Allein, werden nicht die Scholaren unvermerkt durch sein böses Beyspiel verführet werden? und wird er sich auch vielleicht nicht schämen, etwas, indem er es an seinen Schülern bestraft, folglich dadurch an sich selbst für einen Fehler zu erklären?

Ehe ein Lehrmeister, der mit den oben erzählten so nothwendigen Eigenschaften ausgerüstet ist, anfängt Unterricht zu geben; so rathe ich ihm, daß er vorher die vier Verse des Virgils: Sic vos non vobis (ihr arbeitet also nicht für euch ꝛc.) lese: denn, wenn sie es auch nicht sind, so scheinen sie doch ausdrücklich für ihn gemacht zu seyn. Nachdem er sie wohl überleget haben wird; so ziehe er seine eigene Beständigkeit zu Rathe. Denn, wie das gemeine wälsche Sprüchwort saget: es ist einem Durstigen verdrüßlich, wenn er andern Wein bringen soll, und selbst nicht trinken darf. Ist die itzige Zeit demjenigen günstig welcher singt,

so

so sollte sie, von rechtswegen, demjenigen auch nicht abgeneigt seyn, welcher singen lehret.

Vor allen Dingen höre der Lehrer mit uneigennützigen Ohren, ob der, welcher lernen will, Stimme und Fähigkeit zum Singen habe, damit er nicht Gott strenge Rechenschaft dafür geben müsse, wenn er die Aeltern ihr Geld übel anlegen lassen, und das Kind, durch den unersetzlichen Verlust der Zeit, die ihm zu irgend einer andern Profession würde nützlich gewesen seyn, betrogen hat. Ich spreche dieses nicht von ohngefähr. Die Sangmeister der vorigen Zeiten (b) unterschieden den Reichen, welcher die Singkunst zu seiner edeln Zierde erlernen wollte, von dem Armen, welcher sich um seines Unterhalts willen darauf zu legen suchte. Jenen unterrichteten sie um Geld zu verdienen; diesen aber aus Menschenliebe, wenn sie, anstatt der Dukaten, Fähigkeiten, um ein Mann zu werden, an ihm bemerketen. Die wenigsten Neuern weisen die Scholaren ab: und wenn diese nur bezahlen, so liegt jenen wenig dran, ob ihr Heißhunger auch gleich die Professionsverwandten verderbt, und die Profession zu Grunde richtet. (c)

(b) Wenn der Verfasser von alten und neuen Sangmeistern, oder Sängern, oder Componisten spricht; so beliebe man ein für allemal dabey zu bemerken, daß er dieses im Jahre 1723. geschrieben hat. Diese Anmerkung wird in der Folge von mehrerer Wichtigkeit seyn.

(c) Und wenn sie den Reichen auch nur unterrichteten um Geld zu verdienen; so lag ihnen doch, ohne alle Ausnahme, die unwidersprechliche Pflicht ob, ihn mit eben dem Fleiße, eben der Sorgfalt und Treue zu unterweisen, als den, der sein Hauptwerk von der Musik machen wollte. Wie strafbar ist nicht das Vorurtheil vieler Musikmeister: ein Liebhaber, zumal wenn er von vornehmem Stande ist, habe eben nicht nöthig alle Geheimnisse der Kunst zu ergründen; es liege nichts dran, ob eine Dame nach dem Tacte singe oder nicht. Wenn die Herren, die so sprechen, nicht gar ihre Unwissenheit oder Faulheit damit bemänteln wollen; so verrathen sie doch dadurch ihren hämischen Neid. Wie lächerlich aber werden sie hierdurch! Die Liebhaber, welche die Musik nur zu ihrem Vergnügen lernen, sind just diejenigen nicht, welche diese Herren um ihr Brod zu bringen suchen. Würden

wir aber, wenn dieses Vorurtheil, wovon die Rede ist, niemals regieret hätte, nicht vielleicht mehr wirkliche Kenner, wo nicht gar großmüthige Belohner musikalischer Verdienste haben?

Meine Herren Meister, Wälschland höret nicht mehr die besten Stimmen der vergangenen Zeiten, absonderlich bey dem Frauenzimmer: und zur Beschämung derer die Schuld daran sind, will ich sagen, warum: Die Unwissenheit läßt die Aeltern nicht mehr die Häßlichkeit der Stimmen ihrer Töchter bemerken: so wie dagegen die Armuth sie glauben machet, daß Singen und Reich werden einerley sey; und daß man, um Singen zu lernen, weiter nichts nöthig habe als ein hübsch Gesichtchen. . . . Könnt Ihr sie unterrichten? . . .

Ja, ihr könnt vielleicht diejenigen unterrichten, welchen das Singen . . . Die Bescheidenheit erlaubet mir nicht weiter zu reden.

Wenn der Lehrer Menschenliebe besitzet; so wird er den Scholaren niemals anrathen, sich eines Theils der Menschlichkeit, vielleicht zum Schaden der Seele, berauben zu lassen.

Von der ersten Unterweisungsstunde an, bis zur letzten, erinnere sich der Meister, daß er alles dessen, was er nicht gelehret hat, und aller der Fehler die er nicht verbessert hat, schuldig ist.

Er sey mäßig streng; er mache sich fürchten, ohne Haß wider sich zu erregen. Ich weis zwar wohl, daß es nicht leicht ist, die Mittelstraße zwischen Strenge und Gelindigkeit zu treffen: ich weis aber auch, daß das Uebertriebene auf beyden Seiten schädlich ist. Denn aus der ausschweifenden Härte entspringet öfters Halsstarrigkeit, und aus der allzugroßen Nachsicht, Verachtung.

Von der Kenntniß der Noten, ihrer Geltung, dem Tacte, der Eintheilung und Bewegung desselben, den Pausen, den zufälligen Zeichen, und andern ganz gemeinen Anfangsgründen, werde ich nichts gedenken; denn hierüber kann man sich allenfalls, mit leichter Mühe, anderwärts Raths erholen.

Außer dem C-Schlüssel lehre der Meister seinen Schüler auch die übrigen, nämlich den F- und G-Schlüssel kennen; damit dem Schüler

ler nicht dasjenige begegne, was öfters gewissen Sängern wiederfährt, welche, im Capellstyle, ohne Orgel, das mi von dem fa nicht zu unterscheiden wissen, weil sie den G-Schlüssel nicht kennen: so daß man bisweilen Mißklänge höret, welche dem Gottesdienste, im heiligen Hause des Herrn, so unanständig, als denenjenigen schimpflich sind, die, ohne einmal zu wissen wo die Noten zu Hause gehören, grau geworden sind. Ich würde meiner Aufrichtigkeit zuwider handeln, wenn ich nicht sagete, daß wer so wesentliche Regeln, wie diese, nicht lehret, entweder aus Nachläßigkeit oder aus Unwissenheit sündiget.

Hierauf lehre er ihn auch diejenigen Tonleitern solmisiren, in welchen Bee vorkommen, vornehmlich in denen Stücken, wo vier Bee vorgezeichnet sind, und welche auf ihren Sexten, vom Baße aus gerechnet, meistentheils auch noch das fünfte Be zufälliger Weise verlangen (d): damit der Schüler in denselben das mi finden könne; welches für diejenigen nicht so gar leicht ist, die aus Mangel des gehörigen Fleißes glauben, daß alle mit einem Be bezeichnete Noten fa heißen. Wäre dieses wahr, so würde unstreitig überflüssig seyn, daß man sechs Namen der Noten hätte, wenn fünfen davon einerley Benennung zukäme. Die Franzosen haben sieben Sylben die Töne damit zu benennen: und damit ersparen sie ihren Schülern die Mühe, die Veränderungen der Namen im Aufsteigen und Herabsteigen der Tonleitern zu erlernen. Wir andern Wälschen haben nicht mehr als diese: ut, (e) re, mi, fa, sol, la, und hieran hat einer, der sie lesen kann, in allen Schlüsseln genug. (f)

(d) Der Verfasser versteht hier die in die Sexte über sich transponirete dorische Tonart, oder deutlicher zu reden, das heutige B moll wenn kein Ges vorgezeichnet ist. Weil zu seiner Zeit viele Componisten noch die Gewohnheit hatten, wenn sie auch gleich aus dem eigentlichen B moll, oder, nach alter Art zu reden, aus der eine kleine Secunde höher transponireten Aeolischen Tonart componireten, dennoch die Sexte des Tones nicht mit einem Erniedrigungszeichen zu versehen; so wie sie dieses Zeichen auch bey andern ähnlichen Tonarten, z. E. F moll, ja wohl gar bey dem D moll selbst wegließen: so sagt er hier, wiewohl, was das neuere B moll betrift mit Unrecht, daß das fünfte

Bee meistentheils zufälliger Weise käme; da ja in dieser vielmehr das ♮ zufällig ist.

(e) Die Wälschen haben, der bequemen Aussprache im Singen zu Gefallen, das ut in do verwandelt.

(f) Es ist wahr, sie konnten dem Herrn Tosi, und seinen andern Wälschen, auch denen in das Alterthum ungebürlich verliebten Deutschen, genug seyn. Ob aber die Mühe, welche ihre Schüler anwenden mußten, um diese Sylben an die rechten Stellen setzen zu lernen, und die Unkosten welche drauf giengen, ehe die Lehrlinge zu einer Fertigkeit darinnen gelangten, und welche dem Meister gewiß sichere Renten für ein ganz Jahr versprachen, ohne daß die Schüler noch was anders gelernet hätten als sieben Töne mit sechs Namen zu benennen, für die Geldbeutel der Lehrlinge nicht mehr als allzuüberflüßig waren; das ist eine andere Frage; an deren Entscheidung, zum Nachtheile der Utremifasollaristen, niemand mehr zweifeln wird, der Mattheſons neueröfnetes und vertheidigtes Orchester, und dessen Orchestercanzelley, im zweyten Bande der musikalischen Kritik, gelesen hat. Um der musikalischen Geschichtskunde willen aber, und damit man die beyden vorhergehenden Absätze des Tosi desto besser verstehen möge, will ich hier die ganze Solmisation etwas umständlicher beschreiben.

Im eilften Jahrhunderte lebte ein Benedictinermönch, Namens Guido Aretinus, welcher sich die Verbesserung der Musik seiner Zeit eifrigst angelegen seyn ließ. Dieser führete nicht nur das heut zu Tage noch übliche System von fünf Linien, die Noten drauf zu schreiben, ein; sondern er theilete auch die damals gebräuchlichen 22 diatonischen Töne, unter welchen aber das b schon das Bürgerrecht erlanget hatte, in sieben Hexachorde oder Intervalle von sechs auf einander folgenden ganzen und halben Tönen, ab. Es waren aber dieses eigentlich nur drey unterschiedene Hexachorde, welche, so weit die gebräuchlichen Töne reichten, wiederholet wurden, so daß ihrer sieben draus entstunden. Das erste dieser Hexachorde fieng vom G, das zweyte vom c, und das dritte vom f an, u. s. w. Sie waren also folgende: das erste enthielt, (nach unserer heutigen Art zu schreiben) G A ♮ c d e, das zweyte, c d e f g a, das dritte, f g a b c d, das vierte, g a ♮ c d e, das fünfte, c d e f g a, das sechste, f g a b c d, und das siebente, g a ♮ c d e. Jeden Ton dieser Hexachorde

de versah er mit einem eigenen Namen. Hierzu entlehnete er sechs Sylben, aus jedem Einschnitte der ersten Strophe eines damals gebräuchlichen Liedes, womit man den heiligen Johannes den Täufer, welcher in der Bibel eine Stimme eines Rufers in der Wüsten genennet worden war, als einen Fürsprecher der Sänger, wider die Heiserkeit anrief, und welches sich also anfieng:

UT queant laxis REsonare fibris
MIra gestorum FAmuli tuorum,
SOLve polluti LAbii reatum, Sancte Iohannes.

Folglich wurden die drey vornehmsten Hexachorde also benennet:

ut	re	mi	fa	sol	la,
G	A	h	c	d	e
ut	re	mi	fa	sol	la,
c	d	e	f	g	a
ut	re	mi	fa	sol	la,
f	g	a	b	c̄	d̄.

Hier fehlete nun, um eine Octave auszufüllen, immer zu einem Tone der Name. Ob aber die neuerfundenen Hexachorde die Ursach gewesen sind, daß man, zu Ersetzung dieses Mangels, immer die in diesem Intervallensystem befindlichen drey halben Töne, e f, h c und a b, mi fa genennet hat; oder ob die nothwendige Unterscheidung dieser drey halben Töne, von den übrigen ganzen diatonischen Tönen, den Aretinus bewogen habe, Hexachorde und nicht Heptachorde, (Intervalle von sieben Tönen,) zur Eintheilung seines Tonsystems anzuwenden: dieses können wir nicht entscheiden. Genug, die halben Töne hießen, in den aufsteigenden Tonleitern so wohl, als insgemein wenn man von halben Tönen redete, mi fa. Das Hexachord, welches mit dem G anfieng, hieß das harte, das, welches im c seinen Anfang nahm, das natürliche, und das, worinn f der unterste Ton war, und worinn das b anstatt des h vorkam, das weiche Hexachord, oder, welches einerley war, der harte, natürliche und weiche Gesang. Die beyden schönen lateinischen Verschen:

C naturam dat: F, b molle tibi signat.
G per ♮ durum dicas cantare modernum.

waren bestimmet, diese Lehre dem Gedächtniße fester einzuprägen.

Ich will, um alles noch deutlicher vorzustellen, hier eine Tabelle mit beybringen, welche, nach Anleitung des Otto Gibelius, im dritten Theile

der

der Mizleriſchen muſikaliſchen Bibliothek zu befinden iſt. Die in dem erſten perpendicularen (oder von oben bis unten zugehenden) Fache befindlichen Buchſtaben, deuten die alte, die in dem zweyten, die neue Art die Töne durch Buchſtaben auszudrücken, an. Von den übrigen ſieben perpendicularen Fächern iſt jedes den Benennungen durch Sylben, der Töne eines Hexachords, gewidmet. Die oben drüber befindlichen römiſchen Ziffern zählen die Hexachorde.

		I	II	III	IV	V	VI	VII
e e	e							la
d d	d						la	ſol
c c	c						ſol	fa
h h	h							mi
b b	b						fa	
a a	a					la	mi	re
g	g					ſol	re	ut
f	f					fa	ut	
e	e				la	mi		
d	d			la	ſol	re		
c	c			ſol	fa	ut		
h	h				mi			
b	b			fa				
a	a		la	mi	re			
G	g		ſol	re	ut			
F	f		fa	ut				
E	e	la	mi					
D	d	ſol	re					
C	c	fa	ut					
♮	H	mi						
A	A	re						
Γ	G	ut						

Wollte

Wollte man nun mehr als sechs Töne in der Folge stufenweise nach einander singen, und doch die in der Tonleiter befindlichen halben Töne mit ihrem rechten Namen benennen; so mußte man immer von einem der Hexachorde ins andere springen, und nach Anleitung desselben, die Töne benennen. Z. E. Man wollte vom c bis ins e nach einander hinauf singen; so fieng man, mit den, in der vorherstehenden Tabelle, beym zweyten Hexachord verzeichneten Sylben, an, und sang bis ins G, so wie es dort steht. Darauf sprang man, auf dem Tone der vor dem ersten des halben Tones hergieng, das ist hier auf dem a, ins vierte Hexachord, und sang die Sylben vollends bis zum Ende. Sollte es noch weiter hinauf gehen; so sprang man wieder, auf der vor der untersten Stufe des halben Tones befindlichen Saite, nämlich auf dem d, ins fünfte Hexachord, darauf weiter ins siebente, und endigte also im e mit dem la. Wollte man vom e bis ins c nach einander herunter singen; so fieng man im siebenten Hexachord beym la an, und sang, nach den daselbst verzeichneten Sylben, bis in h; darauf sprang man auf dem a ins fünfte Hexachord, und sang bis zu Ende. Wollte man noch tiefer herab steigen; so sprang man auf dem e ins vierte Hexachord, darauf auf dem a ins zweyte, u. s. w. Bey der weichen Tonleiter verfuhr man eben so, daß man, im Aufsteigen, beym untersten Tone des dritten Hexachords anfieng, darauf ins fünfte, und weiter ins sechste sprang. Im Absteigen, wenn man nämlich etwan vom d bis ins c singen wollte; so fieng man beym obersten Tone des sechsten Hexachords an, sang die drey ersten Sylben nach einander weg; denn sprang man auf dem a ins fünfte Hexachord, und sang so bis zum Ende. Gieng der Gesang noch weiter herab, so sprang man auf dem d wieder ins dritte Hexachord, u. s. f.

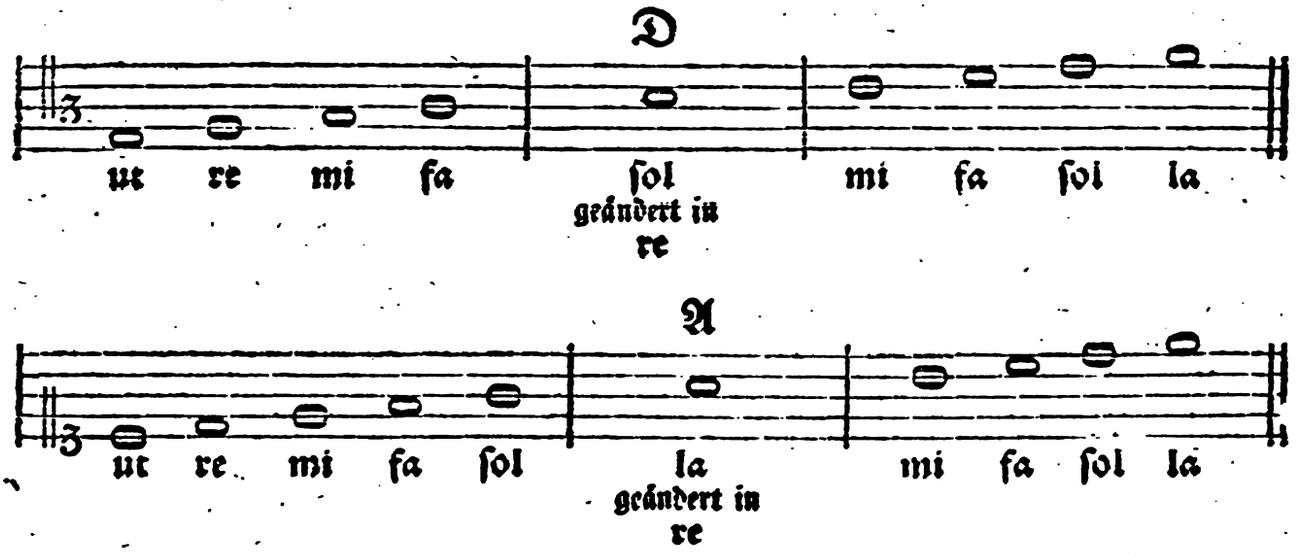
Weil man also, auf manchen Tönen, eine Sylbe für die andere aussprechen mußte: so entstand hieraus die so genannte Mutation, auf gut Deutsch Aenderung der Namen der Töne; welche, im Aufsteigen durch die Sylbe re, und im Absteigen durch die Sylbe la vorgenommen wurde.

In der natürlichen und in der harten Tonleiter, welche genau mit einander überein kamen, geschah also die Mutation, im Auf-

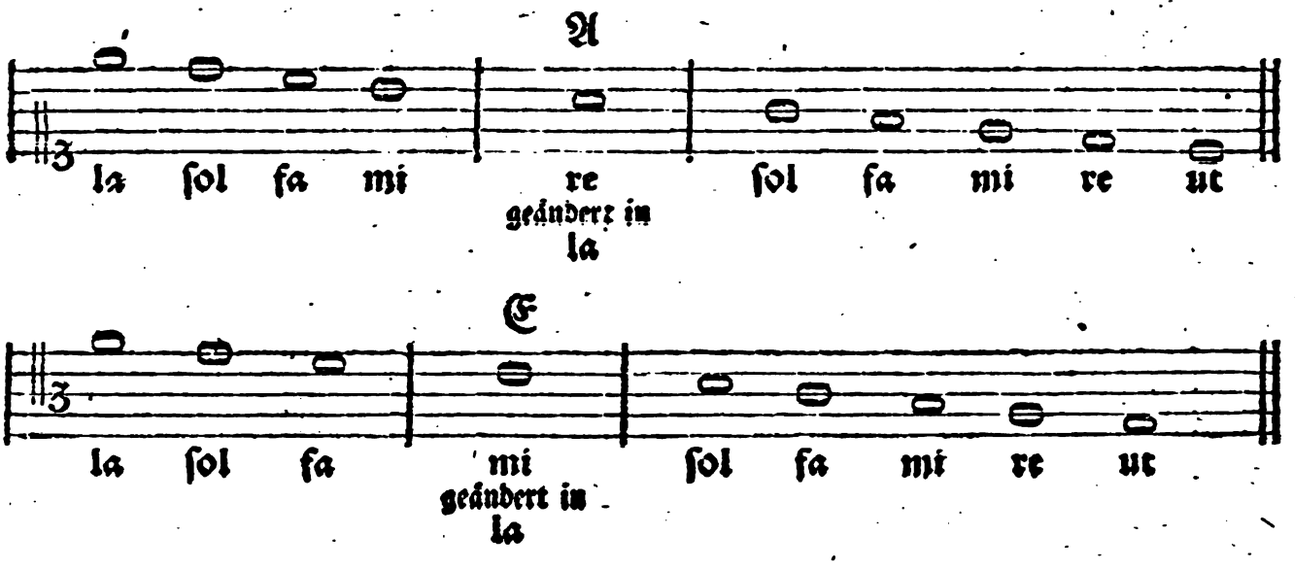
steigen, auf jedem D, wo sol in re, und auf jedem A, wo la in re verwandelt wurde. Im Herabsteigen änderte man, auf jedem E, mi in la, und auf jedem A, re in la.

In der weichen Tonleiter fiel die Mutation im Aufsteigen immer auf dem D und G vor. D änderte la in re, und G verwandelte sol in re. Im Herabsteigen erschien sie auf dem A, und auf dem D. Jenes hieß la anstatt mi, und dieses la anstatt re. Eine Vorstellung durch Noten wird vielleicht die Sache begreiflicher machen:

Harte und natürliche Tonleiter im Aufsteigen.

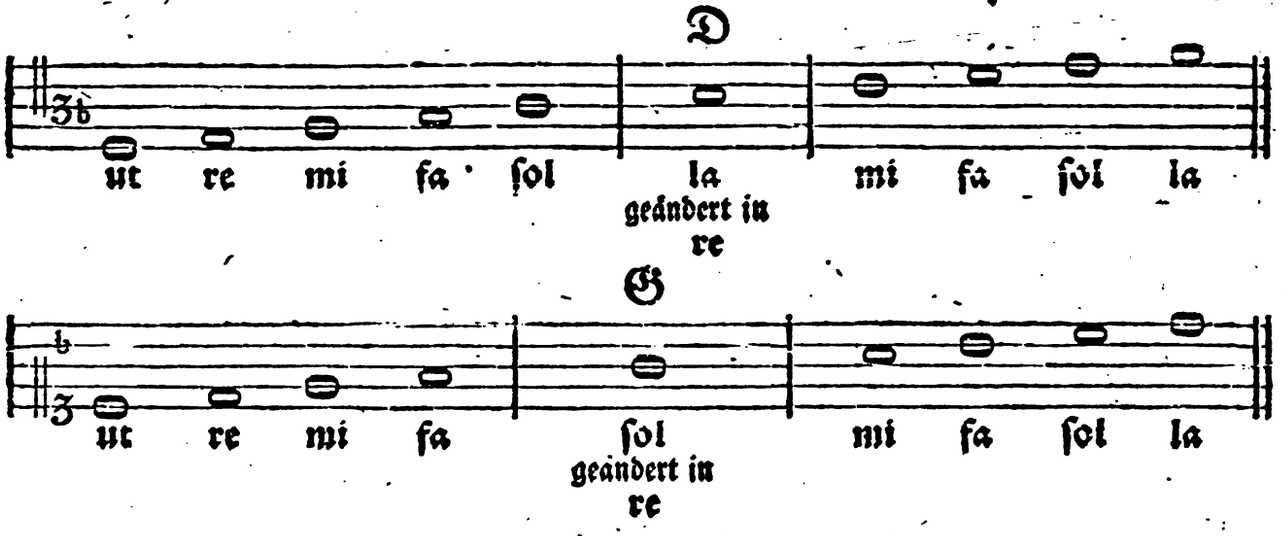


Natürliche und harte Tonleiter im Absteigen.

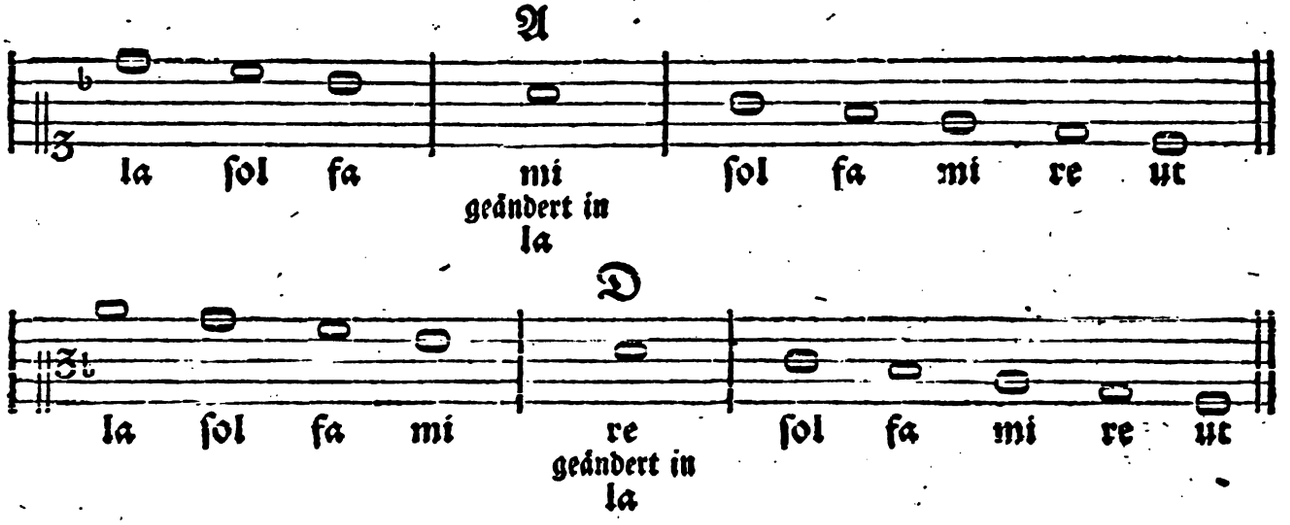


Weiche

Weiche Tonleiter im Aufsteigen.

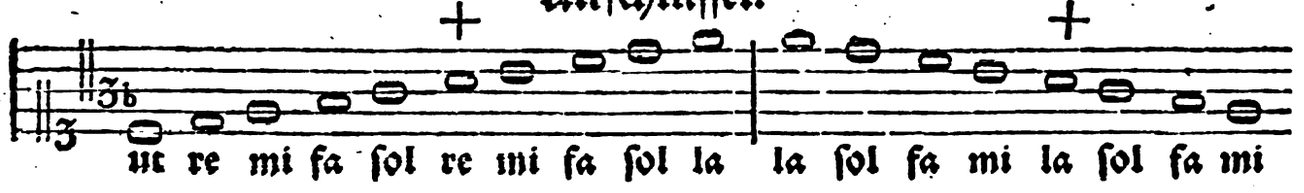


Weiche Tonleiter im Absteigen.

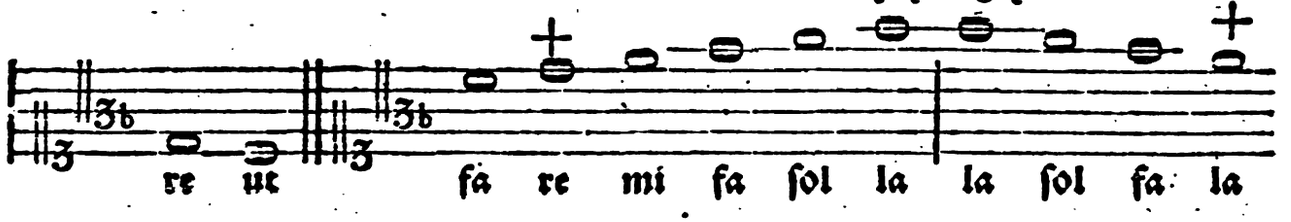


Ich will sie noch einmal, mit verschiedenen Schlüsseln, und so wie man syllabisiret, wenn man höher und tiefer geht, vorstellen. Das + über der Note bemerket den Ton, auf welchem die Mutation geschieht.

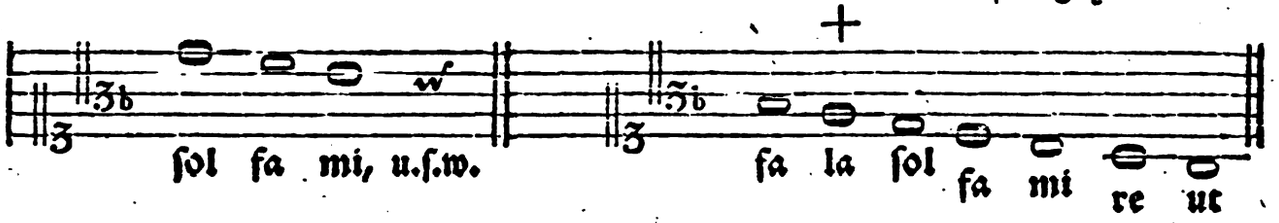
I. Natürliche und weiche Tonleiter mit dem Sopran- und Altschlüssel.



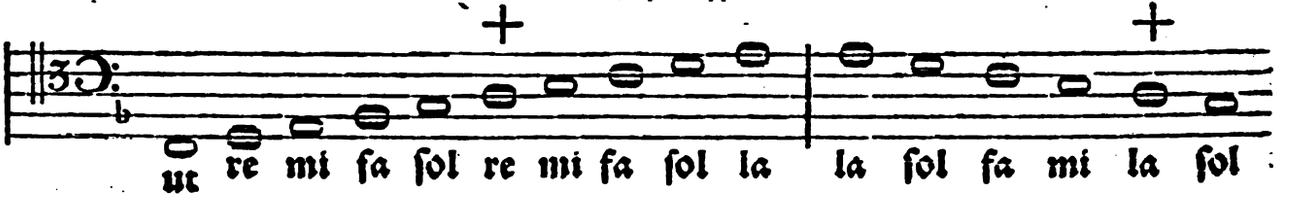
Wenn man höher geht:



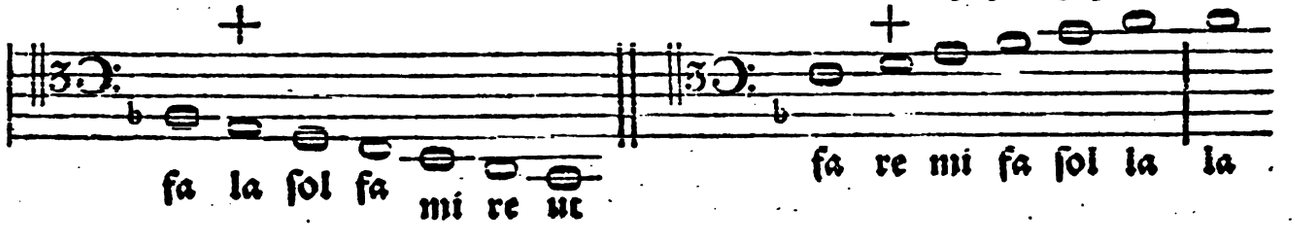
Wenn man tiefer geht:

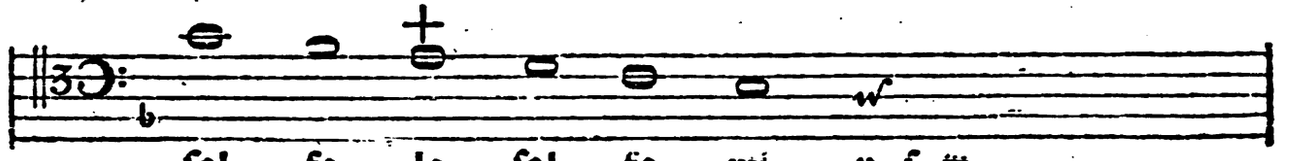


II. Natürliche und weiche Tonleiter mit dem Tenor- und Baßschlüssel.

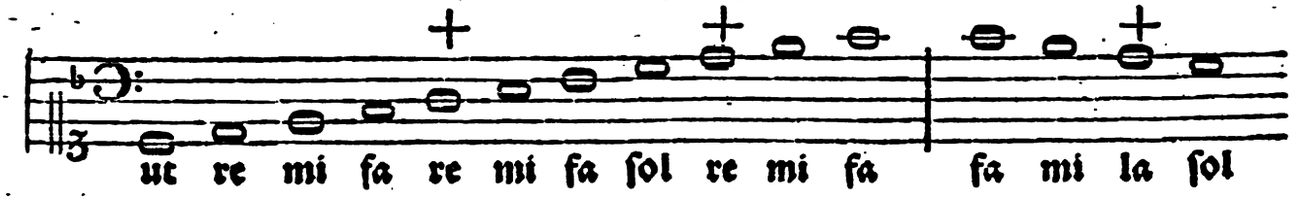


Wenn man höher geht:

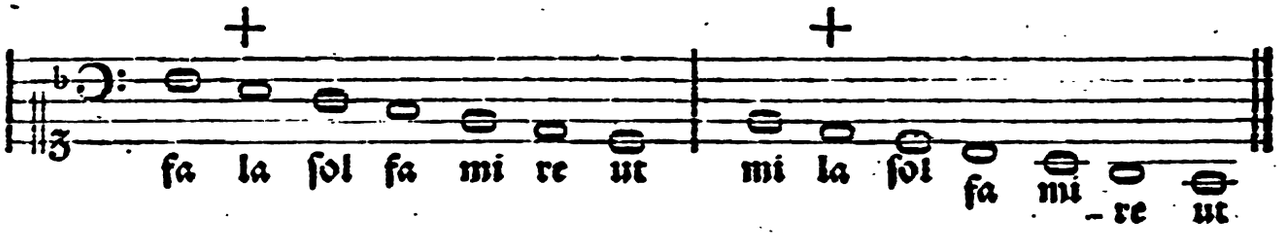




III. Weiche und harte Tonleiter im Sopran- und Baßschlüssel.



fa

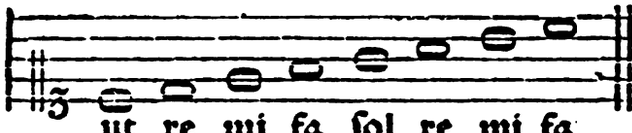


Auf diese Art kann man diese Tonleitern leicht auch in alle übrige Schlüssel versetzen.

Man sieht hieraus, daß nicht einmal der halbe Ton allemal mi fa heißen konnte: denn in der absteigenden natürlichen und harten Tonleiter heißt f e, als einer der halben Töne: fa la. In der absteigenden weichen Tonleiter heißt gleichfalls b a: fa la.

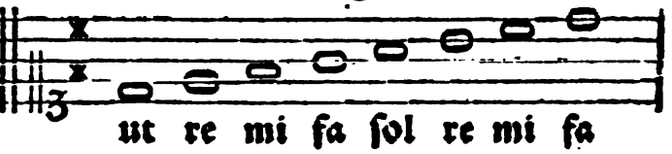
Als in der Folge der Zeit das chromatische und enharmonische Klanggeschlecht mit in das diatonische eingeflochten wurden; das ist, als man die Töne, welche auf unsern heutigen Clavieren erhöhet liegen, einführete, und sie mit Kreuzen oder Been vor den Noten andeutete: so wurden dadurch die, ohnedem schon in Menge vorhandenen, Schwierigkeiten noch um ein Großes vermehret. Man behielt zwar die oben beschriebenen Mutationen bey: es geschah aber dadurch, daß, wenn eine der alten diatonischen Tonarten um einen oder mehrere Töne tiefer oder höher gesetzt wurde, die Töne mit eben denselben Sylben benennet werden mußten, die sie in der ursprünglichen Tonart führeten; und daß folglich eine Sylbe, nach Beschaffenheit der Versetzungen, allen Tönen zukommen konnte. Z. E. Man wollte die so genannte sechste oder Jonische Tonart (unser heutiges C dur), transponiren, so hieß der versetzte Hauptton, eben sowohl als der ursprüngliche, allemal ut.

Jonische Tonart.

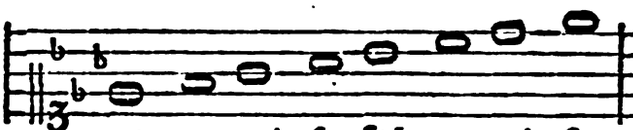


Einige ihrer Versetzungen.

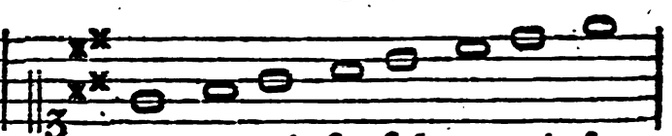
ins D dur.



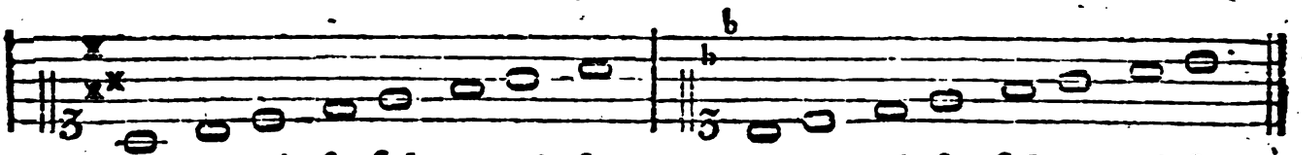
ins Es dur:



ins E dur:



ins A dur: ins B dur:

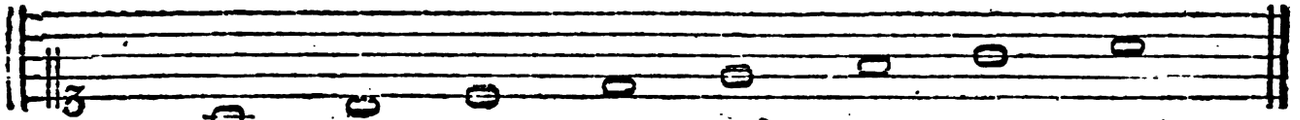


ut re mi fa sol re mi fa ut re mi fa sol re mi fa

und so die übrigen.

Eben so giengs mit den kleinern Tonarten. Z. E. Transponirete man die so genannte fünfte oder Aeolische Tonart (unser heutiges A moll), so hieß der Hauptton immer re.

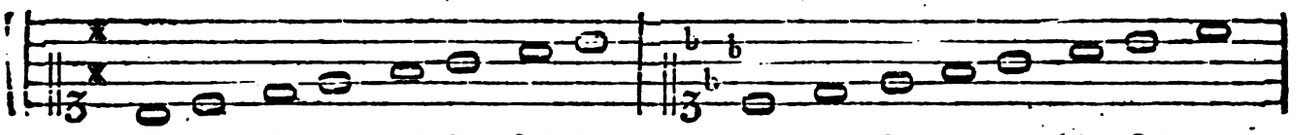
Aeolische Tonart.



re mi fa re mi fa sol la

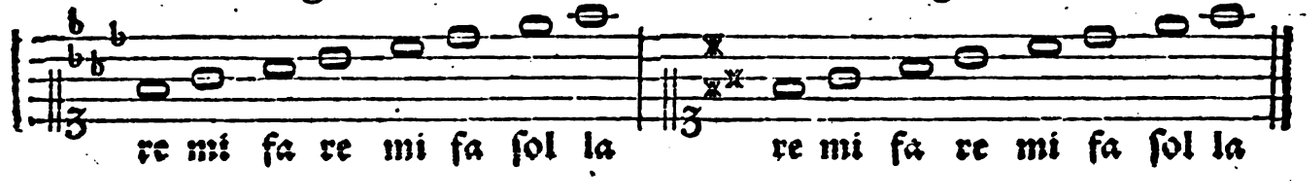
Einige ihrer Versetzungen:

ins H moll: ins C moll:



re mi fa re mi fa sol la re mi fa re mi fa sol la

ins F moll: ins Fis moll:



re mi fa re mi fa sol la re mi fa re mi fa sol la

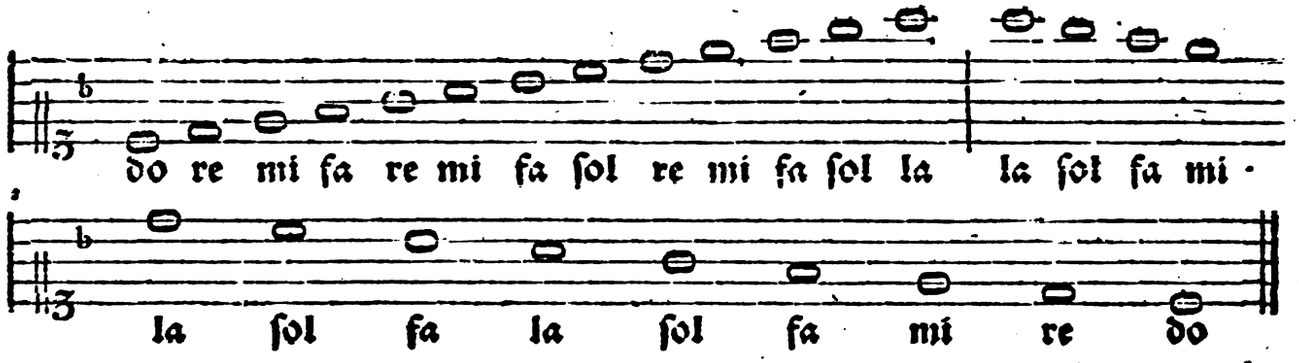
Auf diese Art wurden alle übrige Tonarten behandelt. Weil nun in den alten diatonischen Tonarten die halben Töne immer auf andern Stellen stunden: so kann man sich leicht die Angst vorstellen, welche die Schüler zu überstehen hatten, ehe sie die Töne alle mit einander recht benennen konnten.

Die zufälligen Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen würden die Schwierigkeit der Mutation noch mehr vergrößert haben, wenn man auch die zufälligen halben Töne mi fa oder fa la hätte nennen wollen. Allein,

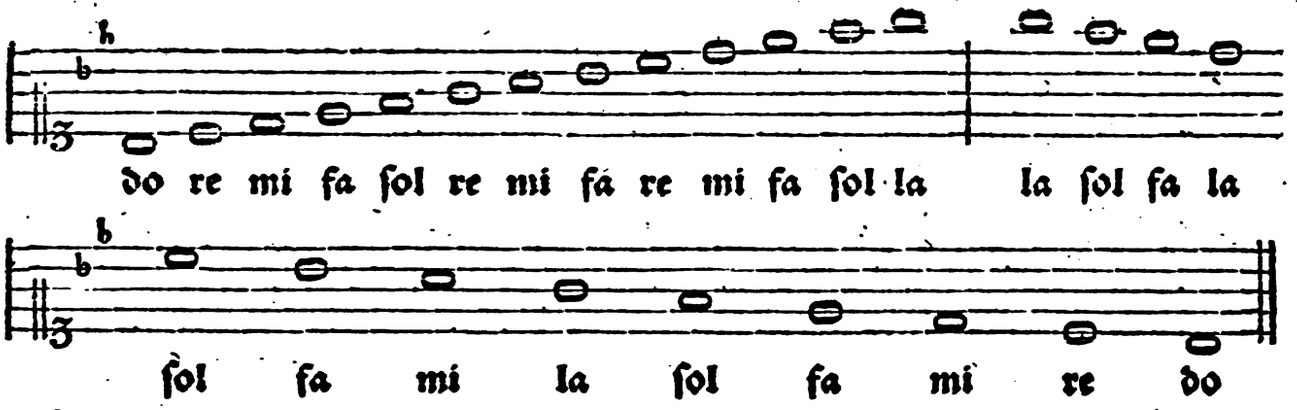
Allein, bey diesen Gelegenheiten fieng man schon an nachzugeben, und erlaubte, daß bey so vielen sich ereignenden Semitonen, in dem Falle wo die Semitone nur zufälligerweise kommen, keine Mutation gemacht, sondern mit der Stimme allein, durch Erhöhung oder Erniedrigung derselben, geholfen werden durfte. (Siehe den 2ten Band der musikalischen Kritik, Seite 186.) Wird aber nun dieses erlaubt, daß bey gewissen Gelegenheiten der halbe Ton nicht allemal mi fa, oder fa la heißen darf: wozu dienet denn die ganze, demselben vornehmlich zu Gefallen eingeführte, Weitläuftigkeit?

Einige wenige der neuern Wälschen behalten noch die alte und richtigste Solmisation, sowohl in denen mit Kreuzen als in denen mit Been bezeichneten Tonarten, so wie ich sie oben beschrieben habe, bey. Andere aber, die sich nicht so viele Mühe geben wollen, geben den Tönen, in den mit Kreuzen bezeichneten Tonarten, eben die Namen, welche die, im so genannten natürlichen Gesange, auf denselben Linien und Räumen stehenden Töne haben; und beobachten nur die so genannten weichen Tonleitern. Diese lehren sie also:

mit einem b.



mit zweyen b.



und

und so verfahren sie weiter, wie oben bey den Versetzungen der Jonischen Tonart gezeiget worden. Aber, wenn sie sich nur der Hälfte der Mühe des Solmisirens überheben wollen: warum ersparen sie sich und ihren Schülern nicht lieber die ganze Mühe?

Was man sonst noch zur Vertheidigung, nicht der Solmisation, sondern nur der so oft hererzählten Sylben vorbringt, daß sie nämlich, zur guten Aussprache im Singen, bequemer den Weg bahneten, als die deutschen Namen der Töne, dieses, sage ich, scheint nicht ganz ohne allen Grund zu seyn. Es ist wahr, Singschulen sind keine Leseschulen. Aber Reden und Singen sind dagegen ja auch zwey sehr unterschiedene Dinge. Was man ohne Mühe im Reden aussprechen kann, das kann man, wenn die Stimme immer gleich gut klingen soll, nicht allemal eben so bequem singen. Bey jedem Selbstlaute muß der Mund eine andere Stellung annehmen. In den aretinischen Sylben nun sind alle Selbstlaute enthalten: da hingegen die deutsche Benennung deren nur zween, und zwar den bequemsten am wenigsten aufzuweisen hat. Und also kann eine gute Vorübung zur singenden Aussprache wenigstens nicht schädlich seyn. Indessen bleibt die Mühe, welche man auf die sechssylbige Mutation wendet, doch allezeit verwerflich; weil sie gar die Wirkung nicht thut, die sie thun sollte; und bey denen, die von Natur kein zartes Gehör haben, zu einer reinern Intonation nicht das geringste beyträgt: wie allenfalls durch unwidersprechliche Beyspiele dargethan werden könnte. Sollte man folglich, wenn man nun ja, im Singen, die Töne mit den in Deutschland gewöhnlichen Namen zu benennen, nicht für gut befände, der Erfindung des Erycius Puteanus, eines gelehrten Niederländers, welcher, im 16ten Jahrhunderte, den sechs aretinischen Sylben noch die siebente si zur Benennung des h hinzuzusetzen sich nicht geschämet hat, (welcher Benennungen sich die Franzosen noch heutiges Tages bedienen,) nicht billig vor den andern den Vorzug einräumen?

Die Holländer haben folgende sieben Sylben, bo ce di go lo ma ni zu Benennung der Töne genommen. Hizler erfand wieder eine andere Benennung. Otto Gibelius nennete das h, ni; das ut, do; so wie die Wälschen; vom sol ließ er das l weg, und die chromatischen Töne nennete er: { di ri ma fi si lo na, cis, dis, eis, fis, gis, as, b. Mersennus nennete das h, bi; und Mairus erfand sieben neue Sylben, va oder ta, ra, ma, fa, sa, la, za. Calvisius schon ist

einer

einer der ersten gewesen, welche der unnöthigen Weitläuftigkeit der aretinischen Solmisation widersprochen haben.

Beyläufig kann man anmerken, daß in der, S. 8. befindlichen Tabelle, wenn man, bey jedem Buchstaben der die Töne benennet, die in den horizontalen Fächern dieses Buchstabens, (von der Linken zur Rechten,) befindlichen Sylben durchläuft, man die, außer dem Singen, gewöhnlichen wälschen Benennungen der Töne, und zugleich die Ursach dieser Benennung findet. Denn das C heißt in Wälschland c sol fa ut; das D, d la sol re; das E, e la mi; das F, f fa ut; das G, g sol re ut; das A, a la mi re; das B, b fa; und das H, b mi. Sie nennen alle Sylben zugleich mit, welche jeder Ton in den verschiedenen Hexachorden zum Namen führet. Die chromatischen Töne benennen die Wälschen, genauer als die Deutschen thun, dadurch, daß sie bey jeder Note der ein Kreuz vorgezeichnet ist, das Wort Diesis, und bey jeder Note der ein Be vorgezeichnet ist, die Wörter be molle hinzu setzen. Also heißt cis, C sol fa ut diesis; und des, D la sol re be molle. Freylich sind diese Benennungen sehr langweilig. Die Franzosen machen es kürzer; denn sie sagen z. E. *ut dièze*, *re b-mol*, u. s. w.

Sollte man sich aber nicht wundern, daß es in unsern Tagen noch so heftige Verfechter der aretinischen Solmisation giebt; daß wohl eher, in manchem Gezänke über den Nutzen derselben, sind,

feindlich wider sich, geflogen Pontacgläser
auf Angesichte los!

Unserm Sangmeister will ich, zum Beschluß, zu seiner Erbauung, den Kern dieser ganzen Abhandlung über die Solmisation, in folgende Regel einschließen: Man nenne die Töne wie man will; nur gebe man jedem Tone seinen eigenen, und zwar einen zur singenden Aussprache bequemen, Namen. Man zeige aber seinen Untergebenen die halben Töne in jeder Tonleiter richtig an; und gebe genau Achtung, daß diese halben Töne weder zu weit noch zu enge, weder zu tief noch zu hoch angestimmet werden: welche Reinigkeit vielen bey der wälschen Solmisation erzogenen Sängern noch immer fehlet. Doch einen großen Theil dieser Regel wird unser Tosi bald selbst auch sagen.

Der Lehrer sey besorget, daß die Töne von dem Schüler, indem er ihre Namen singt, vollkommen rein angegeben werden. Wer kein feines Gehör hat, der sollte nicht unternehmen, weder

zu lehren, noch zu singen: indem der Fehler einer Stimme, welche steigt und fällt, wie die Ebbe und Fluth, schlechterdings unerträglich ist. Der Lehrmeister gebe ja darauf mit großer Aufmerksamkeit Achtung. Denn ein jeder Sänger, welcher nicht rein singt, verliert gewiß alle die schönsten Vorzüge welche er besitzen könnte. Ich kann sagen, ohne daß mich jemand einer Unwahrheit beschuldigen darf, daß, (wenige Sänger ausgenommen,) die neumodische Intonation sehr schlecht ist.

Bey diesem Solfeggiren, (g) suche er den Schüler nach und nach die hohen Töne gewinnen zu lassen: damit derselbe, vermittelst der Uebung, einen so weiten Umfang der Töne erlange als nur möglich ist. Doch beobachte er hierbey, daß, je höher die Töne sind, je sanfter sie angegeben werden müssen: um das Kreischen zu vermeiden.

(g) Solfeggiren heißt eigentlich, bey den Wälschen, die Namen der Töne mit den aretinischen Sylben singen, oder wie wir sagen, solmisiren. Hernach bedeutet es auch, alle Noten eines Stücks, ohne Sylben und Wörter, bloß über einem Selbstlaute singen. Die Stücke welche zu solcher Uebung bestimmet sind heißen deswegen Solfeggj.

Er muß die halben Töne nach den wahren Regeln anstimmen lassen. Daß es größere und kleinere halbe Töne giebt, wissen nicht alle Leute: weil man diesen Unterschied auf der Orgel und dem Clavicimbal, wenn sie nicht gebrochene Tasten (h) haben, nicht bemerken kann. Ein ganzer Ton, dessen beyde Enden um eine Klangstufe von einander entfernet sind, kann in neun gleichsam unmerkliche Abtheilungen getheilet werden, welche im Griechischen, (wenn ich mich nicht irre) Kommata, das ist, allerkleinste Theile, und im Wälschen Come genennet werden. Fünf davon machen den größern, und ihrer vier den kleinern halben Ton aus. Einige meynen zwar, daß nicht mehr als sieben Kommata wären, deren größere Hälfte den ersten und die kleinere den andern ausmacheten. Meine schwache Einsicht findet diese Meynung nicht gegründet: weil das Gehör in diesem Falle keine

Schwie-

Schwierigkeit haben würde, den siebenten Theil eines ganzen Tones zu unterscheiden; da es doch eine gar große Schwierigkeit findet, ein Neuntheil davon zu bemerken. Wenn man immer unter Begleitung der obgedachten beyden Instrumenten sänge: so würde diese Erkenntniß überflüßig seyn. Aber seit dem von den Componisten der Gebrauch eingeführet worden, in jeder Oper eine Menge Arien hören zu lassen, die nur mit Bogeninstrumenten begleitet werden (i); so wird eine Einsicht hierinn sehr nothwendig. Wenn z. E. ein Sopranist das zweygestrichene Dis eben so intoniret, wie das zweygestrichene Es; so höret ein jeder der Ohren hat, daß er unrein singt: denn das letztere sollte etwas höher seyn. Wem dieses, was ich gesaget habe, nicht genug ist, der lese unterschiedene Schriftsteller welche davon handeln (k), oder er ziehe die berühmtesten Violinisten (l) zu Rathe. In den mittlern Stimmen ist es nicht so leicht diesen Unterschied zu bemerken: ob ich gleich glaube, daß alles, was sich eintheilen läßt, auch bemerket werden könne. Von diesen beyden halben Tönen will ich, im Hauptstücke von den Vorschlägen, weitläuftiger handeln, und zeigen daß die einen nicht mit den andern verwechselt werden dürfen.

(h) In einigen alten Orgeln und Clavicimbaln, waren etliche der in der obern Reihe des Griffbrets liegenden Tasten von einander geschnitten, davon der eine Theil etwas tiefere, der andere etwas höhere Pfeifen oder Saiten klingen machte; und diese nennete man gebrochene Tasten. Gemeiniglich waren es deren in jeder Octave zween: der Tast zwischen G und A; und der zwischen D und E. Jener soll Gis und As, und dieser Dis und Es von einander unterscheiden. Zu unsern Zeiten hat man diese gebrochenen Tasten, wegen der Schwierigkeit in der Ausübung des Claviers, gänzlich abgeschaffet, und sich davor bemühet, die Temperatur oder schwebende Stimmung, in eine bessere Uebereinstimmung zu setzen.

(i) Diese Mode ist heutiges Tages nicht so sehr mehr im Flor, als vor dreyßig und mehr Jahren, zu Tosis Lebzeiten. Doch ist sie auch noch nicht ganz abgekommen.

(k) Hierher gehören alle Schriftsteller von der Temperatur, und den Intervallensystemen, z. E. Teleman, im 3ten Bande der

Mizlerischen musikalischen Bibliothek, Seite 713. u. f. Sorge, in der Rationalrechnung, und andere berühmte Männer mehr. Da nun zu unsern Zeiten noch mehrere Intervalle in Gebrauch kommen: so haben sich deswegen die Sänger desto ernstlicher zu bemühen, auch die kleinesten Unterschiede der Intervalle, so viel ihnen möglich ist, rein und sicher angeben zu können. Wie würden sie sonst, z. E. mit vielen Telemannischen Singstücken zurechte kommen?

(l) Auch Flöteniſten. Z. E. Quanz im Versuche einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Seite 35, 37, 243. und 244.

Der Sangmeister lehre seinen Scholaren alle Sprünge der Stimme in den Tonleitern, mit vollkommen reiner Intonation, Sicherheit, und Fertigkeit treffen (m). Er übe ihn in dieser höchstnothwendigen Lection, sogar bis zum Ueberflusse, wenn er will, daß er in kurzer Zeit Noten zu treffen wissen soll.

(m) Ich muß hier einen garstigen Fehler bemerken, welcher zu unsern Zeiten, auch bey einer großen Menge wälscher Sänger eingerissen ist; und den sogar einige, vielleicht weil mancher berühmter Sänger ihn zuweilen, wegen übles Befindens des Halses, aus Noth nicht hat vermeiden können, für eine, ich weiß nicht was für welche, Schönheit halten mögen. Sie geben nämlich bey vielen, auch sogar nicht sehr weit entfernten Sprüngen, ehe die höhere Note kömmt, noch immer einen, wo nicht gar zween oder drey tiefer liegende Töne undeutlich, manchmal noch darzu mit einem harten Hauche, an. Sie treiben also das cercar la nota, (Suchen der Note,) wovon doch unsere Alten, bey Sprüngen, welche weiter als eine Terze von einander liegen, wenig wissen wollten, bis zum Ekel. Es läßt sich dieser Fehler leichter vormachen, als mit Worten oder Noten beschreiben. Doch wird man ihn, wenn man auf manche Sänger Achtung geben will, bald bemerken, und sich von der Unannehmlichkeit, die er mit sich führet, überzeugen können. Man wird sehen daß Tosi vollkommen Recht hat, wenn er die Uebung in den Sprüngen, bis zum Ueberflusse, mehr als es nöthig zu seyn scheinen möchte, eingeschärfet.

Wenn der Meister nicht selbst componiren kann; so schaffe er sich gute Uebungsexempel von verschiedener Schreibart an, welche

nach

nach Maaßgebung der zunehmenden Kräfte des Schülers, unvermerkt vom Leichten zum Schwerern fortgehen. Doch müssen die schweren immer dabey natürlich und schmackhaft seyn, damit sie den Schüler reizen, sie mit Lust zu studiren, und ohne Ueberdruß zu lernen.

Eine der vornehmsten Sorgen des Meisters muß auf des Schülers Stimme gerichtet seyn. Es mag eine Bruststimme (voce di petto) oder eine Kopfstimme (voce di testa) seyn; so muß sie immer rein und hell heraus kommen; ohne daß sie (wie man sagt) durch die Nase gehe, oder in der Kehle stecken bleibe. Dieses sind die beyden gräßlichsten Fehler eines Sängers; und wenn sie einmal eingewurzelt sind, ist ihnen nicht mehr abzuhelfen.

Die wenige Erfahrung manches Unterrichters im Solfeggiren machet, daß er den Schüler zwingt, lange ganze Tactnoten, mit gezwungener Bruststimme, auf den höchsten Tönen auszuhalten. Endlich folgt hieraus, daß der Hals sich täglich mehr und mehr erhitzet, und wenn der Schüler nicht gar die Gesundheit verliert, so verliert er doch zum wenigsten die Sopranstimme.

Viele Meister lassen ihre Schüler den Alt singen, weil sie bey ihnen das Falsett nicht zu finden wissen, oder die Mühe scheuen es zu suchen.

Ein fleißiger Unterweiser, weil er weis, daß ein Sopran, ohne Falsett, genöthiget ist in dem engen Umfange nur weniger Töne zu singen; so suchet er nicht allein ihm das Falsett zu verschaffen; sondern er läßt auch nichts unversuchet, damit dasselbe mit der natürlichen Stimme auf eine solche Art vereiniget werde, daß man eins vom andern nicht unterscheiden könne. Denn wenn diese Vereinigung nicht vollkommen ist: so hat die Stimme einen verschiedenen Laut, oder (wie die Wälschen sagen) verschiedene Register (n), und verliert folglich ihre Schönheit. Das Gebiet der natürlichen, oder der Bruststimme, endigt sich ordentlicherweise auf dem vierten Zwischenraume, oder der fünften Linie, jedes Notensystems:

systems: und da fängt die Herrschaft des Falsetts an, sowohl im Aufsteigen in höhere Noten, als im Herabsteigen in die natürliche Stimme; wobey es eben die meiste Schwierigkeit setzet, die Töne einander gleichlautend zu machen. Der Meister bedenke also wohl, wie viel auf die Verbesserung dieses Fehlers ankomme, welcher, wenn er nicht Acht drauf hat, das Verderben des Schülers nach sich zieht. Bey Frauenzimmern, welche den Sopran singen, höret man manchmal eine durchgängige Bruststimme: bey Mannspersonen aber würde es eine Seltenheit seyn, wenn sie dieselbe, nach zurück gelegtem Knabenalter, noch erhielten. Wer neugierig ist, das Falsett bey einem der es zu verbergen weis, zu entdecken, der bemerke, daß derjenige, welcher sich dessen bedienet, auf den hohen Tönen, den Selbstlaut i mit mehr Kraft und weniger Mühe ausspricht, als das a.

Die Kopfstimme ist leicht beweglich, und zum Geschwindsingen aufgeleget; sie hat die hohen Töne besser in ihrer Gewalt, als die tiefen; der Triller spricht ihr leicht an; sie steht aber mehr in Gefahr verloren zu werden: weil ihr die Stärke mangelt, die sie unterstützen soll (o).

(n) Diese Benennung ist von den sogenannten Registern oder Stimmen in der Orgel entlehnet. Sie will so viel sagen: es klinge, als wenn man einige Töne auf einem, und einige Töne auf einem andern, von vorigem unterschiedenen, Orgelregister spielete.

(o) Bey den vorhergehenden Absätzen fällt unterschiedenes zu erinnern vor. Ich habe aber dem Verfasser mit Fleiß nicht eher ins Wort fallen wollen; damit ich nunmehr alles in einer desto bessern Folge zusammen vortragen könne. Die erste Frage, welche vielleicht ein jeder unserer Leser schon lange zu thun möchte Lust gehabt haben, ist diese: Was ist aber die Bruststimme, die Kopfstimme und das Falsett? Daß die von den Wälschen erfundene Benennung der Kopfstimme sehr uneigentlich sey, wird ein jeder von sich selbst leicht einsehen können. Wenn ich diese Fragen beantworten will; so muß ich erstlich gewisse Grundsätze der Naturlehre, von der Entstehung des Klanges überhaupt, und von denen Gliedern des menschlichen Halses, welche bey Hervorbringung der Stimme wirksam sind, voraussetzen:

1) Ein

1) Ein Schall entsteht, wenn die Luft, von einem Körper, in einen engern Raum zusammen gebracht, und folglich zusammen gedrückt wird; in dem Augenblicke aber, nach dem auf einmal gehobenen Widerstande, den der Körper verursachete, die Freyheit bekömmt, sich wieder auszudehnen. Indem sich die mit Gewalt zusammengedrückete Luft auf einmal wieder ausdehnet, nimmt sie einen größern Raum ein, als derjenige ist, welchen sie erfüllete, ehe sie zusammengedrücket wurde. Hierdurch drücket sie die umstehende Luft, welche ihr so geschwind nicht weichen kann, gleichfalls zusammen: und indem diese sich wieder ausdehnet; so wird aufs neue die folgende zusammengedrücket. Und auf diese Art entsteht in der Luft eine zirkelförmige Bewegung, durch welche der Schall von einem Orte zum andern gebracht wird.

2) Wenn der Schall nicht augenblicklich wieder verschwinden, sondern fortdauern soll; so muß diese Bewegung in der Luft beständig erneuert werden, und folglich müssen die Lufttheilchen alle Augenblicke zusammengedrückt werden, und sich sogleich wieder ausdehnen. Der Körper der einen fortdauernden Schall in der Luft erregen soll, muß vermögend seyn die Luft in einer zitternden Bewegung zu erhalten, und also sich selbst in einer zitternden Bewegung befinden. Kein Körper kann zittern, wenn sich nicht seine Theile bald von einander entfernen, bald aber wieder einander nähern. Wenn sich die Theile eines Körpers von einander entfernen: so verändert er seine Figur; nähern sie sich aber wieder einander: so wird er in seine vorige Gestalt versetzet. Ein Körper der seine Figur ändern, und sich von sich selbst wieder in die vorige versetzen kann, ist ein elastischer Körper. Solchergestalt kann kein Körper einen fortdauernden Schall in der Luft hervorbringen, wenn er nicht elastisch ist. Je weniger elastisch oder je weicher ein Körper ist; je weniger geschickt ist er einen fortdauernden Schall hervor zu bringen. Da nun die härtesten Körper zugleich auch die größte Elasticität besitzen; so sind sie auch desto geschickter einen Schall hervor zu bringen, je größer der Grad der Härte ist welchen sie besitzen.

3) Ein Schall ist stark, wenn sich viele, und schwach, wenn sich wenige Lufttheilchen in einer zitternden Bewegung befinden.

4) Ein Schall ist hoch wenn die zitternde Bewegung geschwind geschieht; und tief, wenn sie langsam verrichtet wird.

5) Nicht die zitternde Bewegung eines ganzen elastischen Körpers, sondern vielmehr die Erschütterung seiner kleinen Theilchen verursachet einen

einen Schall. Doch sind beyde Bewegungen fast immer in einer Uebereinstimmung unter einander; dergestalt, daß wenn die zitternde Bewegung des Körpers geschwinder geschieht, auch seine kleinen Theilchen ihr Zittern mit größerer Geschwindigkeit verrichten. Je länger also eine Saite eines Instruments ist; je langsamer zittert sie: je kürzer sie ist; je geschwinder geschieht ihre zitternde Bewegung; wenn nämlich eine so stark gespannet ist, als die andere. Eine dicke Saite welche mit einer andern gleiche Länge hat, und eben so stark gespannet ist, bewegt sich langsamer als eine dünne. Ist ihr Durchmesser noch einmal so stark als der andern ihrer; so wird sie eine Octave tiefer klingen. Folglich giebt überhaupt eine längere und dickere Saite einen tiefern Schall, als eine kürzere und dünnere. Je mehr aber eine jede Saite gespannet wird; je geschwinder muß ihre zitternde Bewegung geschehen: je höher wird folglich ihr Schall: und umgekehrt. Bey Saiten von gleicher Länge, Spannung, und Durchmesser, ist die Tiefe des Tones wie die Biegsamkeit der Materie. Wenn man zwo gleiche Saiten, eine von Gold, die andere von Eisen hat; so klingt die von Gold eine Quinte tiefer als die eiserne.

6) Wenn sich die Luft durch eine enge Eröfnung geschwind hindurch beweget; so muß sie zusammengedrücket werden, und sich hernachmals wieder ausdehnen. Da sie nun solchergestalt in eine zitternde Bewegung geräth: so muß ein Schall entstehen, indem die Luft durch eine enge Eröfnung geschwind hindurch geht. Auf diesem Grunde beruhet der Schall aller der Instrumente welche geblasen werden, als Orgeln, Trompeten, Flöten, u. s. w.

7) Je mehr die Materie des Körpers, dessen zitternde Bewegung einen Schall hervorbringen soll, elastisch ist: je stärker wird die zitternde Bewegung der Luft, und folglich der Schall. In je geringerm Grade sie hingegen elastisch ist: je schwächer wird der Schall (3).

8) Je enger die Eröfnung ist; desto geschwinder wird die zitternde Bewegung der Lufttheilchen: und desto höher wird der Schall welchen man hervorbringt. Je weiter die Eröfnung ist; desto langsamer werden die Lufttheilchen in eine zitternde Bewegung gesetzet: und desto tiefer wird der Schall (4).

9) Wenn man einen Schall in Absicht auf die Geschwindigkeit der zitternden Bewegung, welche die kleinen Lufttheilchen haben, mit einem andern Schalle vergleichet: so nennt man ihn einen Ton.

10) Die

10) Die menschliche Luftröhre hat, nicht nur der Meynung der mehresten ältern und neuern Naturkündiger, sondern auch dem ersten Augenscheine nach, alle Eigenschaften eines hohlen Körpers, in welchem, vermittelst der durch die kleine Eröfnung desselben, welche Glottis genennet wird, geschwinde hindurch gehenden Luft, so wie bey einem Blasinstrumente (6), ein Schall kann hervorgebracht werden. Sie besteht, damit sie beweglich sey, aus lauter Knorpeln; welche vermittelst einer elastischen Haut unter einander verbunden sind. Folglich ist sie ganz elastisch. Die Knorpel des untern Theils derselben sind beynahe zirkelrund. Die Knorpel ihres obern Theils oder Kopfs (Larynx) aber, sind, der Form nach, von jenen unterschieden. Von zweenen dieser obern Knorpel, und zween davon vorwärts hin abgehenden festen Bändern, wird die kleine Eröfnung der Luftröhre, welche rima glottidis heißt, umgeben, und von einem andern, welcher oben drüber lieget, und vorn an dem schildförmigen Knorpel befestiget, hinten aber frey ist, und folglich auf- und zugehen kann, bedecket. Dieser letztere wird Epiglottis oder der Kehldeckel genennet. Alle diese Knorpel des Kopfes der Luftröhre sind durch elastische Ligamente mit einander verbunden. Damit aber auch die zu der Bewegung dieser Knorpel und Ligamente nöthige Luft immer da sey: so ist die Lunge vermögend, dieselbe, durch den Canal der Luftröhre, und die unten von ihm ab, und in die ganze Substanz der Lunge hinein gehenden vielen kleinen Aestchen, nicht nur von aussen einzuziehen, sondern auch mit vielen Graden der Stärke wieder heraus zu treiben.

11) Weil die iezt beschriebene Eröfnung der Luftröhre, vermittelst der dazu bestimmten Muskeln, erweitert und zusammen gezogen werden kann; so kann sie folglich hohe und tiefe Töne angeben (8).

12) Die beyden Seiten der Eröfnung der Luftröhre, stehen aufs höchste um eine Linie, oder um den zehnten Theil eines Zolles von einander. Dieser sehr kleinen Entfernung ungeachtet, kann doch ein Mensch mit seiner Stimme ganz bequem zwölf ganze Töne angeben. Folglich wird, wenn ein solcher einen ganzen Ton angiebt, oder eine große Secunde höher oder tiefer singt, die Eröfnung der Luftröhre um $\frac{1}{120}$ Theil von einem Zolle enger oder weiter. Die Naturkundiger haben aber auch noch über dieses erwiesen, daß die Stimme einen ganzen Ton wieder zum wenigsten in hundert andere ganz kleine Töne eintheilen, und folglich ein Mensch, der zwölf ganze Töne singen kann, 2400 verschiedene Töne herausbrin-

gen könne; welche alle noch durch ein, im höchsten Grade, feines Gehör, (als welches wahrnehmen kann, wenn eine Saite nur um den hunderten Theil kürzer gemacht wird,) müßten unterschieden werden können. Sie haben noch weiter erwiesen, daß wenn man auf diesen Unterscheid nicht mehr Acht haben will, die Anzahl der Töne, welche ein Mensch hervorbringen kann, unendlich groß seyn würde: weil sich die Eröfnung der Luftröhre, wie eine jede Linie, in unendlich viele unendlich kleine Theile eintheilen läßt; welches auch wirklich geschieht, wenn die Stimme von einem Tone nach und nach zum andern kömmt, ohne daß der Schall aufhöret. Denn indem sich die Eröfnung der Luftröhre zusammen zieht; so geschieht ihre Bewegung durch alle Puncte ihres Diameters.

13) Wenn man einen allzutiefen Ton hervorbringen will, so wird die Eröfnung der Luftröhre dergestalt groß gemacht, daß die Luft durch dieselbe einen ganz freyen Durchgang findet. Folglich geräth sie dadurch nicht mehr in eine zitternde Bewegung, und folglich auch entsteht kein Schall mehr. (1) Wenn man aber einen allzuhohen Ton angeben will, so wird die Eröfnung der Luftröhre ganz verschlossen, die Luft findet keinen Ausgang mehr, und kann also keinen Schall verursachen.

14) Wenn der Schall in der Luftröhre hervorgebracht worden ist; so geht er zum Theil zum Munde heraus, zum Theil aber durch die Nase, nachdem er darinn reflectiret worden ist. Die größte Annehmlichkeit der Stimme entsteht von dieser Reflexion der den Schall verursachenden Luft. Denn wenn man die Nase zuhält: so wird der Schall alsdenn nicht so reflectiret, daß er wieder zurückkommen, und durch den Mund herausgehen kann; sondern er verliert sich in den weichen Theilen der Nase. Man pflegt von dergleichen Personen zu sagen, daß sie durch die Nase reden. Es geschieht aber gerade das Gegentheil. Denn wenn sich der Schall durch die Nase beweget; so ist er vernehmlich; nicht aber wenn die Nase fehlet, verstopft ist, oder zugehalten wird. Mit einem Worte, die Nase ist ein Sprachgewölbe. Zu eben der Zeit richten die Höhlen des Mundes und der Nase, die sich zu den tiefen Tönen verlängern, zu den hohen aber verkürzen, ihren Klang zu allen verschiedenen Tönen ein, wenigstens nach einigem entfernten musikalischen Verhältnisse. Diese Veränderung des Maaßes dieser Höhlen geschieht also: Indem die Oefnung der Luftröhre sich erweitert, so erweitert sich die Luftröhre auch bey Gelegenheit alles Falles des Tones der eine größere Menge Luft erfodert. Wenn hingegen

gegen die Oefnung der Luftröhre sich zusammenzieht; so verlängert sich die Luftröhre und wird gespannet, folglich enge gemachet, wenn der Kopf der Luftröhre in dem Grunde der Kehle mehr und mehr steiget, nachdem die Töne steigen, und weniger Luft dabey verthan wird. Diese Verkürzung und Verlängerung wird durch das Steigen und Fallen des Knotens am Kopfe der Luftröhre, (des schildförmigen Knorpels,) sichtbar. Verkürzt sich nun also die Luftröhre; so wird die gedoppelte Höhle des Mundes und der Nase länger: verlängert sie sich, so wird die gedachte Höhle kürzer.

15) Nächst der Reflexion des Schalles in den Gewölben des Mundes und der Nase, ist auch die Glätte der Luftröhre, und besonders ihres Kopfes, eine Ursache der Annehmlichkeit der Stimme. Diese Glätte wird durch eine öhlichte Feuchtigkeit, welche durch gewisse Muskeln, aus einer am Halse liegenden Drüse, beym Reden und Singen herausgedrückt, und in die Luftröhre gebracht wird, sehr befördert und erhalten.

16) Alles was bis hieher gesaget worden, dienet nur zu zeigen, wie ein Mensch einen hohen und tiefen, starken und schwachen, vernehmlichen und unvernehmlichen Schall vermittelst der Luftröhre hervorbringen könne. Soll der Mensch aber reden, und deutliche Worte aussprechen; so müssen der Gaumen, der Zapfen, die Zunge, die Zähne, und Lippen das ihrige auch beytragen, um entweder durch ihre Lage, oder durch ihre Bewegung, die durch die Glottis herausgestoßene Luft, auf unzählige Art, in dem Munde zu reflectiren, und ihre Richtung, so wie es die Aussprache des Buchstabens erfodert, zu verändern: ohne daß deswegen der Schall höher, tiefer, stärker oder schwächer seyn darf. Diese Bewegungen nun müssen, wenn man singen will, mit jenen, welche nur zur Hervorbringung des Tones dienen, aufs geschickteste vereiniget werden, und in der freundschaftlichsten Verbindung stehen.

Aus diesem allen, was ich bisher als von den Naturkündigern erwiesen, vorausgesetzet habe, erhellet nun erstlich, nach (8), die Ursache der unterschiedenen Stimmen, in Ansehung ihrer Höhe und Tiefe. Die vornehmsten Arten der Stimmen sind: der Sopran, der Alt, der Tenor, und der Baß; mit ihren gewöhnlichsten Mittelgattungen, z. E. dem tiefen Sopran, und dem tiefen Tenor, (baritono). Die Eröfnung der Luftröhre eines Altisten ist also größer als diejenige eines Sopranisten, eines Tenoristen größer als eines Altisten; eines Bassisten größer als eines Tenoristen. Und weil alle Theile eines menschlichen

Körpers, natürlicher Weise, in genauen Verhältnissen mit einander stehen: so ist höchst wahrscheinlich, daß die Weite oder Enge der ganzen Luftröhre, mit der Weite oder Enge ihrer Eröfnung genau übereinstimme. Aber alle diese Hauptarten der Stimmen haben wieder, wie die Erfahrung lehret, eine sehr große Menge der Untereintheilungen. Denn mancher Sopranist hat einen oder mehrere Töne mehr in der Höhe, mancher einen oder mehrere Töne mehr in der Tiefe, als ein dritter. Und so geht es auch mit den übrigen Arten der Stimme. Auch ist die Anzahl der Töne, die ein Mensch in der Höhe und Tiefe ungezwungen hervorbringen kann, bey einem immer größer als bey dem andern. Hat folglich, z. E. mancher Sopranist einen größern Umfang der Töne in seiner Gewalt, als viele andere; so muß die Eröfnung seiner Luftröhre, einer weitern Ausdehnung und engern Zusammenziehung fähig seyn, als jener ihre. Farinello sang in seinen jüngern Jahren, ungezwungen vom ungestrichenen a bis ins dreygestrichene d. Ich kenne eine Sängerinn, welche ganz leicht, mit gleicher Stärke und Reinigkeit der Töne, vom ungestrichenen b bis ins dreygestrichene e geht. Von Caspar Forstern dem jüngern, einem ehemaligen berühmten Dänischen Capellmeister, berichtet uns Mattheſons musikalische Ehrenpforte, Seite 21. daß er vom eingestrichen a bis ins Contra-A, drey Octaven tief, gesungen habe. Wir müssen es dahin gestellet seyn lassen, ob nicht zum wenigsten bey den höchsten und tiefsten Tönen dieses ausserordentlichen Sängers etwas gezwungenes mit untergelaufen sey: indessen hat mich, von dem, vor nicht gar zu langer Zeit, in England und Spanien berühmt gewordenen wälschen Bassisten Montagnana, sein ehemaliger Lehrmeister, der Herr Porpora, versichert, daß er ganz natürlich und egal vom E des Basses bis ins eingestrichene a habe singen können. Eines Saletti, der auch vom f bis ins b alle Töne in seiner Gewalt hat, und anderer mehr, zu geschweigen.

Wie es zugehe, daß bey unverschnittenen Mannspersonen, ohngefähr um das vierzehnte Lebensjahr, die hohe Stimme sich in eine tiefere verwandelt; kann man zweytens auch, aus den oben angeführten Sätzen leicht schlüßen. Um diese Zeit ist das Wachsthum am stärksten: folglich wird auch die Eröfnung der Luftröhre, welche bey Kindern kleiner

ner ist als bey Erwachsenen, um ein merkliches erweitert. Weil alsdenn der Körper überhaupt stärker wird; so bekommen auch die hier befindlichen Muskeln eine größere Kraft, die Luftröhre, und zwar überhaupt, und auf immer, weiter zu machen. Allein da diese Veränderung meistentheils schnell geschieht; so wird das Gleichgewicht zwischen denen Muskeln welche die Luftröhre zusammenziehen, und denen welche sie wieder erweitern müssen, aufgehoben. Will man nun einen hohen Ton hervorbringen, so fällt solches, wegen der Gegenwirkung der Muskeln die die Luftröhre erweitern, beschwerlich. Man hat aber gleichwohl auch Mühe, einen tiefen Ton anzunehmen, so lange die Muskeln, welche hierzu erfodert werden, nicht Kraft genug besitzen. Solchergestalt ist klar, daß das Reden, und noch mehr das Singen beschwerlich fallen müsse: und dieses ist die Ursache, warum sich, um die Zeit da die Stimme verändert werden soll, meistentheils eine Heiserkeit einzustellen pflegt, welche öfters ein halbes Jahr und noch länger dauert. Die Natur beobachtet aber hierbey, die von ihr einmal festgestellten Gesetze der guten Verhältnisse, größtentheils so genau, daß sich der Sopran gemeiniglich in den Tenor, der Alt in den Baß, der tiefe Sopran in den tiefen Tenor (baritono) u. s. w. verändert. Dieses macht gewöhnlicher Weise eine Septime aus, welche die Stimme in der Tiefe gewinnt, und dagegen in der Höhe verliert. Bey den meisten Castraten äussert sich zwar, um eben die Jahre da das Mannbarwerden anfängt, auch auf einige Zeit eine ähnliche Art der Heiserkeit und der Beschwerlichkeit der Sprache; sie wachsen auch so stark als andere Mannspersonen, und die Stimme bleibt doch hernach immer noch hoch, wie vorher. Die Ursach davon, scheint mir, in dem, was kurz vorher gesaget worden, leicht zu finden zu seyn. Weil ihr Körper überhaupt nicht zu der völligen Stärke gelangt, die andere Mannspersonen erreichen: so bleibt auch aller Wahrscheinlichkeit nach, bey den Muskeln, die um diese Zeit die Luftröhre weiter machen sollten, die dazu gehörige Kraft aussen, und ihr Trieb dazu ist nur vergeblich. Die Gegenwirkung der zusammenziehenden Muskeln ist folglich auch zu schwach: und also bleibt die Stimme so wie sie war. Aber die Frauenzimmer wachsen ja auch in diesem Alter, und werden stärker: keine Gewaltthätigkeit hat ihren Muskeln eine Hinderniß in den Weg geleget, sich nach den Gesetzen der Natur zu verstärken; und gleichwohl behalten sie immer ihre hohe Stimme? Diese Frage wollen wir den Naturkündigern zu weiterer Untersuchung überlassen.

Wir bemerken zum dritten, daß alles, was dem freyen Ausgange der Luft, aus der Eröfnung der Luftröhre, der Reflexion derselben im Munde und in der Nase, und dem Durchgange der Luft durch beyde im Wege steht, einen schlechtern Klang der Stimme verursachen müsse. Diese Hindernisse können entweder aus natürlichen Fehlern, wenn etwan die innere Oefnung der Nase nicht groß genug ist, oder der innere Bau derselben anderweitig leidet; oder aus zufälligen, z. E. wenn die Nase bey dem Schnupfen, oder durch den allzuhäufigen Gebrauch des Schnupftabaks, sonderlich dessen der viel öhlichte Theilchen bey sich führet, verstopft, oder sonst durch irgend eine Krankheit in eine übele Beschaffenheit gesetzet ist, herrühren; oder sie können auch durch willkührlich angenommene Fehler, z. E. wenn man beym Singen die Zunge ohne Noth zurück zieht, und krumm macht, welche doch, so viel als möglich ist, platt und gerade im Munde liegen sollte, ingleichen wenn man den Mund nicht weit genug eröfnet, oder die Zähne zusammendrücket, entstehen. Aus dem ersten und zweyten Falle nimmt das sogenannte Singen durch die Nase, und aus dem dritten das Singen in der Kehle (il cantar di gola) seinen Ursprung: und dieser Mängel können noch viele andere mehr seyn. Sind es nun Naturfehler, so können sie freylich nicht verbessert werden: sind es aber zufällige oder angenommene Fehler; so darf man nur ihre Ursachen aus dem Wege räumen, oder den Theilen des Mundes ihre rechte Stellung zu geben suchen: und hierdurch sind sie gar wohl zu verbessern.

Wir sehen ferner hieraus zum vierten, daß nicht ein Wort so bequem zum Singen als das andere, ja nicht ein Buchstabe so bequem singend auszusprechen als der andere sey. Denn bey allen den Buchstaben und Wörtern, bey deren Aussprache die zum eigentlichen Reden bestimmten Gliedmaßen des Mundes eine solche Richtung bekommen, die dem freyen Ausgange der Luft auf einige Art im Wege steht, kann der Ton der Stimme nicht so gut herauskommen, als bey denen, wo die Luft nicht gehindert wird; folglich sind jene zum Singen unbequemer als diese. Und also ist diejenige Sprache zum Singen die beste, welche die wenigsten den freyen Ausgang des Tones hindernden Wörter hat; und bey welcher folglich auch der musikalische Dichter sich die wenigste Gewalt anthun darf, die bequemsten heraus zu suchen.

Endlich sind wir nun auch im Stande aus den Erscheinungen, die man an den sogenannten Brust- und Kopfstimmen wahrnimmt, auf ihre Ursachen zu schlüßen. Die Bruststimme ist ordentlicher Weise

stärker

stärker als jene: folglich muß die Oefnung der Luftröhre härter und also elastischer seyn (2) und (1); und also muß auch mehr Luft dabey in Bewegung gesetzet werden (3). Es ist demnach wahrscheinlich, daß die Luftröhre sowohl als ihre Eröfnung, bey einem der eine Bruststimme hat, etwas weiter sey, als bey der Kopfstimme. Es würde zwar hieraus nach (8) folgen, daß die Bruststimmen niemals so hoch singen könnten als die Kopfstimmen. Allein, hierin widerspricht die Erfahrung. Die Naturkündiger haben erwiesen, daß überhaupt die Glottis sich weiter macht, um mehr, und enger, um weniger Luft durchzulassen; und daß sie sich just soviel erweitert als zu dem Grade der Stärke, und sich just soviel enger macht, als zu dem Grade der Schwäche, den man dem Tone geben will, und zu dem Uebergange von der Stärke zur Schwäche, und umgekehrt, nöthig ist, ohne im Tone selbst etwas zu ändern: und daß folglich die geschwindern Schläge, welche die Eröfnung der Luftröhre, wenn mehrere Luft geschwind durchdringet, machen müßte, dadurch verhindert werden, daß sie sich weiter ausdehnet, und deswegen nicht geschwinder schlagen kann: so daß also der Ton bey mehrerer Stärke der Luft doch nicht höher wird. Denn es ist der Luft, in Ansehung der Geschwindigkeit, gleichgültig, ob sich mehr Luft an die so viel erweiterte Glottis, als zum Durchgange dieser Menge Luft, mit eben der Geschwindigkeit, als zuvor, bey dem Uebergange vom Schwachen zum Starken, nöthig ist, stellet; oder ob sich die Glottis eben so viel enger machet, als zu Erhaltung eben desselben Grades der Geschwindigkeit, bey einer kleinen Menge Luft, und dem Uebergange vom Starken zum Schwachen, nöthig ist. Es ist also die Oefnung der Luftröhre, bey einem und eben demselben Tone überhaupt weiter, wenn er stark, als wenn es schwach angegeben wird. Warum sollte nicht insbesondere die ganze Luftröhre, und ihre Oefnung, bey einer Bruststimme etwas weiter seyn können als bey einer Kopfstimme, ohne daß deswegen die ganze Stimme tiefer würde; und warum sollte sie nicht auch eben sowohl als jene, den Verhalt der Erweiterung und Zusammenziehung bey größerer oder kleinerer Menge der durchgehenden Luft beobachten. Es wird also bey der Stärke und Schwäche des Tones, der nicht höher und nicht tiefer wird, das eine durch das andere auf eine wunderbare Weise ersetzet, die der menschliche Verstand lange nicht so genau zu bestimmen weis, als der natürliche Trieb sie ins Werk setzet. Solchergestalt folget nichts weiter hieraus als dieses, daß bey zweenen Sopranisten, von einerley Umfange der Töne, deren einer eine Brust-

stimme

stimme, der andere eine Kopfstimme hat, des erstern seine Luftröhre und Glottis etwas weniges, etwas dem menschlichen Auge unmerklich weniges weiter seyn müsse; als des andern seine: und so auch bey den Altisten, Tenoristen, u. s. w. Doch werden die tiefen Töne der Bruststimme immer kräftiger und nachdrücklicher seyn, als die tiefen der Kopfstimme: wie denn überhaupt nicht zu läugnen ist, daß bey einer Bruststimme, wenn sie auch gleich noch so hoch singen kann, dennoch die mittelsten Töne jeder Stimmweite (étendue), am öftersten gebrauchet werden müssen, wenn es ihr recht bequem seyn soll; da sich hingegen eine Kopfstimme lieber am meisten in den höhern Tönen aufhält. Eine Arie aus dem D die für eine Kopfstimme bequem ist, wird einer Bruststimme, von eben derselben Stimmweite, doch immer bequemer seyn aus dem C, und also einen Ton tiefer zu singen. Denn wenn eine Bruststimme in den hohen Tönen sich gar zu lange aufhalten muß; so kann die Lunge, welche mehrere Luft zu schöpfen gewohnt ist, wegen der immer zusammengezogenen Oefnung der Luftröhre nicht so viel Luft wieder ausstoßen, als sie eingenommen hatte; folglich dehnet diese in der Lunge zurückbleibende Luft, die Brust gewaltsam aus. Des lang anhaltenden Zusammenziehens der Fibern der Glottis, und der daher entspringenden Beschwerlichkeit, nicht zu gedenken. Soll aber eine Kopfstimme allzu oft, und allzu lange in den tiefern Tönen herum schweifen; so wird immer mehr Luft von der Lunge erfodert, als sie auf einmal einzuziehen vermögend ist.

Ist es wahr daß bey der Bruststimme mehr Luft in Bewegung gesetzet wird: so muß ihr, natürlicher Weise, die sehr geschwinde Folge der Töne auf einander schwerer auszuführen seyn, als der Kopfstimme. Zum wenigsten kostet es der Bruststimme mehr Mühe zu einer leichten Geschwindigkeit in Ausführung gewisser Passagien zu gelangen, als der andern. Denn die Meynung, daß eine Bruststimme überhaupt zu gar keiner Geschwindigkeit aufgeleget sey, kann durch die große Fertigkeit gewisser älterer und neuerer genug berühmter Bruststimmen augenscheinlich widerleget werden. Daß aber insbesondere einige Sänger mit Bruststimmen zu aller Ausführung geschwinder Noten ungeschickt sind, daran ist entweder ihre Faulheit, und die Unterlassung der nöthigen Uebung schuld: oder ihre Glottis muß gar zu hart seyn; so, daß die Luft, welche der Canal der Luftröhre fassen kann, doch nicht vermögend ist, dieselbe in der gehörigen Geschwindigkeit zu erschüttern. Was aber nun ja der Bruststimme an der gar großen Geschwindigkeit überhaupt

abgehen

abgehen sollte, das ersetzet sie, wenn sie sonst gehörig geübet ist, wieder durch den Nachdruck, die Deutlichkeit und die Schärfe ihres Anschlags der Töne, in den geschwinden Läufen. Was man bey einer Bruststimme in einer ziemlichen Entfernung deutlich vernehmen kann, dazu muß man sich, wenn man es bey einer Kopfstimme hören will, um ein gut Theil mehr nähern. Bey manchen Kopfstimmen scheint, bey den geschwinden Läufen, wenn sie dieselben auch noch so geschwind ausführen, doch immer etwas am Feuer der Ausführung zu mangeln. Sie geben jeden geschwinden Ton gar zu weichlich und matt an. Sie scheinen zu schleifen, wo sie stoßen sollten. Ohne Zweifel deswegen, weil die Eröfnung ihrer Luftröhre nicht elastisch genug seyn mag, um jedem geschwinden Tone seinen gehörigen kleinen Nachdruck und Schärfe zu geben.

Der Triller und die übrigen kleinen Manieren, werden den Bruststimmen, aus eben dem Grunde einer größern Menge in Bewegung zu setzender Luft, und etwas härterer Glottis, auch gemeiniglich schwerer zu erlernen als den Kopfstimmen. Allein, wenn sie den gehörigen Fleiß und Uebung anwenden, so wird ihr Triller auch gemeiniglich reiner, egaler und deutlicher als der andern ihrer; als welche wegen allzu großer Leichtigkeit öfters, wenn sie sich nicht wohl in Acht nehmen, entweder ins Matte, oder ins Meckernde, oder gar in die Terzentriller verfallen können.

Sind die Fibern der Glottis bey einer sogenannten Bruststimme fester, ihre Luftröhre etwas weiter, und folglich, weil die Natur doch immer den rechten Verhalt zu beobachten weis, auch die Lunge geschickter mehrere Luft in sich zu fassen: so kann man daher auch auf mehrere Dauerhaftigkeit einer Bruststimme Rechnung machen. Die meisten Sänger, welche Bruststimmen haben, behalten dieselbe, wenn nicht anders gewaltsame Hindernisse am Gegentheile Schuld sind, in viel späterm Alter noch immer gut; wenn Kopfstimmen, in einem gleichen Alter, schon lange nichts mehr getauget haben. Die Erfahrung bestätiget dieses. Gaetano Orsini hatte in einem Alter von mehr als siebenzig Jahren noch immer eine schöne Stimme, ob sie wohl freylich der von fünf und zwanzig Jahren nicht mehr ganz beykam. Einige verlieren bey zunehmenden Jahren etliche hohe Töne, und gewinnen dagegen etliche tiefere: ohne daß dadurch der Stärke und Schönheit das geringste abgehen sollte. Carestini unter andern kann dieses letztere mit seinem Beyspiele bestätigen.

Die Eigenschaften der von den Wälschen sogenannten Kopfstimme, welche Tosi schon selbst beschrieben hat, und die Ursachen davon, nämlich daß die Eröfnung der Luftröhre geschmeidiger, und folglich weniger elastisch, die Luftröhre an sich selbst enger, und die Lunge nicht so ausdehnbar ist, wird man aus der Beschreibung der Bruststimme schon hinlänglich haben abnehmen können. Es ist also nicht nöthig weiter etwas davon zu gedenken.

Die Wälschen pflegen aber oft, wie auch Tosi hier selbst öfters thut, das was man eigentlich Falsett nennen sollte, mit dem Namen der Kopfstimme zu verwechseln. Jetzo ist nöthig das Falsett etwas umständlicher zu beschreiben. Wer den Namen Falsett, (nach dem deutschen niedrigen Ausdrucke Fistelstimme) nennen höret, der wird sich, wenn er anders etwas vom Singen weis, schon einen dunkeln Begriff davon machen. Die meisten Naturkündiger sowohl als Tonkünstler, beschreiben die Falsetttöne, welche bey jeder Stimme sowohl in der äussersten Höhe als in der äussersten Tiefe vorkommen können, durch gezwungene Töne, und eine Falsettstimme durch gezwungene Stimme. Aber wie werden denn diese gezwungenen Töne heraus gebracht? Wir wollen erstlich die Falsetttöne in der Höhe untersuchen. Man weis, daß man durch einen gewissen fühlbaren Zwang, den man dem Halse im Singen anthut, viel mehrere hohe Töne heraus bringen kann, als sonst ordentlich der Umfang einer jeden Stimme mit sich bringet. Wer mit seiner natürlichen Stimme, es sey was für eine es wolle, so weit in die Höhe singt, als er ohne Zwang kommen kann, der wird finden, daß ihm endlich keiner mehr anspricht; und denn könnte er glauben, daß die Luftröhre nunmehr gänzlich verschlossen sey, daß sie folglich keine Luft mehr heraus lassen, und also auch keinen Ton mehr angeben könne. Bemüht er sich aber ein wenig, noch mehrere Töne hinauf zu singen; so wird er bemerken können, daß ihm noch einige höhere ansprechen werden, welche aber, ohne Kunst anzuwenden, dem Laute nach etwas von den vorigen unterschieden sind; und er wird wahrnehmen, daß die aus der Glottis heraus gehende Luft weiter hinten in der Tiefe des Gaumens anschlägt. Es kann also keine andere Ursache der Hervorbringung dieser Töne seyn, als diese, daß der ganze Kopf der Luftröhre höher gespannet, und weiter in das Hinterste der Höhle des Gaumens, unter dem Zungenbeine, hinauf gezogen wird. Die noch mehr gespannete Glottis fängt in dieser Lage von neuem an, ihre noch übrige Oefnung bey immer höher steigenden Tönen,

Tönen zusammen zu ziehen; bis sie sich endlich ganz und gar schließt, und weiter kein Ton mehr heraus kömmt. Durch dieses Hinaufspannen des Kopfes der Luftröhre, wird also auch die jedem Tone sich bequemende Länge der ganzen Höhle des Mundes noch mehr verkürzet. Gehe man im Singen wieder mit diesen Falsetttönen nach der Tiefe zurück; so wird einer der dabey auf sich selbst Achtung giebt, finden, daß bey einem gewissen Tone, der Kopf der Luftröhre, seine hoch gespannte Stellung auf einmal verläßt, und sich wieder an seinen vorigen Ort setzet. Dieses wird aber den Fortgang vom letzten Tone in der Höhe, den die Glottis in ihrer natürlichen Lage angeben kann, zum ersten, der in der gespanneten Stellung derselben heraus kömmt, und umgekehrt, vom tiefsten Falsetttone, zum höchsten in der natürlichen Lage der Luftröhre, allezeit etwas schwer machen. Diese beyden Töne sind auch gemeiniglich schwächer als die andern. Wer also eine ganz durchgehends, an der Stärke und Schönheit des Lauts, gleiche Stimme haben will, der muß sich bemühen, durch Versuchen und Ueben diese beyden Töne einander gleich zu machen. Einigen Sängern, vornehmlich weiblichen Geschlechts, geht dieses glücklich von statten. Die Beschaffenheit aller ihrer Stimmwerkzeuge, die Muskeln, die Häute des Kopfes ihrer Luftröhre, u. s. w. sind so biegsam, daß man den Absatz zwischen der natürlichen und der Falsettstimme schwerlich bemerken kann. Hierauf zielet Tosi vielleicht, wenn er saget, daß man zuweilen bey einigen Sängerinnen pure Bruststimmentöne fände. Dieses würde, wenn sich anders dieser ihre Stimme nicht nur auf ganz wenige Töne erstreckte, von Natur unmöglich seyn: folglich mag wohl die, durch und durch, an Stärke und Schönheit des Lautes gleiche Stimme gewisser Sängerinnen, ihn zu dieser Meynung verleitet haben. Die meisten Sänger männlichen Geschlechts, vornehmlich die Tenoristen und Bassisten, können diesen Absatz der Stimme vor den Zuhörern nicht so leicht verbergen. Einige erwachsene Mannspersonen haben, wenn sie singen, nichts als lauter Falsetttöne; und diese nennet man eigentlich Falsettisten. Die tiefern Töne werden diesen gemeiniglich sauerer, und sind schwächer. Bey dergleichen Sängern kann etwas zur Erreichung des ganzen Umfangs einer hohen Stimme, in lauter Falsetttönen, nämlich daß ein Tenorist einen völligen Sopran, und ein Bassist einen völligen Alt singen kann, etwas beytragen, daß sie sich von der Zeit an, da sich in der Jugend die hohe Stimme in die tiefere verwandeln wollte, bemühet haben, immer die hohen Töne noch, auf oben beschriebene

Art, heraus zu zwingen, und folglich, durch die Uebung, den Muskeln welche die Luftröhre zusammenziehen, ein größeres Vermögen zuwege gebracht haben, als denen welche die Luftröhre erweitern. Daß dieses möglich sey, ist aus der Physiologie klar. Alle und jede natürliche Stimmen, wenn sie auch nicht vom puren Falsettsingen Profession machen, können in der Höhe einige Falsetttöne angeben.

Die Bruststimmen sowohl als die Kopfstimmen haben also Falsetttöne. Nur mit dem Unterschiede, daß die Bruststimmen gemeiniglich mehr ungezwungene Töne haben, als jene. Bey den Bruststimmen fängt das Falsett meistentheils im Sopran im zweygestrichenen g, und im Tenor im eingestrichenen a an. Die Natur beobachtet also hier den Verhalt einer Stimmweite gegen die andere, nämlich daß der Tenor nur um eine Septime tiefer ist als der Sopran, ganz genau. In gleichem Verhalte stehen auch der Alt und der Baß mit einander. Bey den Kopfstimmen aber fangen die Falsetttöne gemeiniglich schon beym Sopran im zweygestrichenen d oder e, und beym Tenor im eingestrichenen e oder f an. Dieses letztere kann vielleicht die Ursach seyn, warum die Wälschen so oft die Begriffe Kopfstimme und Falsett mit einander verwirren. Wie aber nicht leicht zweene Menschen gefunden werden, deren äusserliche Gestalt einander in allem vollkommen gleich ist: also werden auch nicht leicht ihrer zweene angetroffen, deren Stimmen einander, in aller Betrachtung, vollkommen gleich wären. Mancher hat einen Ton mehr und bequemer in der Tiefe, ein anderer einen Ton mehr und bequemer in der Höhe. Und dergleichen Veränderungen am Laute, an der Stärke und Schwäche der Stimme u. s. w. giebt es unzählige; so unzählige, obwohl allerkleineste Veränderungen es in denen zu Hervorbringung der Stimme bestimmten Gliedmaßen geben kann. Je weniger diese Veränderungen hauptsächlich dem Gesichte und Gefühle der Menschen begreiflich sind; je mehr ist unsere Schuldigkeit, die Allmacht und Weisheit des Schöpfers in tiefster Demuth zu bewundern, und zu verehren.

Ein großer Vortheil zur Vereinigung der natürlichen mit der Falsettstimme in der Höhe ist es, wenn man den dazwischen liegenden Ton, folglich den höchsten der einen, und den tiefsten der andern, mit beyden Arten der Stimme angeben kann: Z. E. wenn ein Sopranist das zweygestrichene g eben so gut, stark und rein, in der natürlichen Lage der Luftröhre, als mit der Lage derselben beym Falsett, nehmen kann.

kann. Den ersten braucht man beym Aufsteigen, den zweyten beym Herabsteigen der Töne. Nicht allen ist dieses möglich. Es ist aber die Kunst und der natürliche Vortheil derjenigen, deren Stimmen durchgehends egal klingen.

Bey den Falsetttönen in der Tiefe setzet es nicht so viele Schwierigkeit. Denn sie können nicht, so wie die hohen Falsetttöne durch das Hinaufziehen des Kopfes der Luftröhre, also umgekehrt durch das Heruntersenken desselben, hervor gebracht werden. Folglich sind der tiefen Falsettöne nur sehr wenig. Ueberdieß sind sie auch immer schwächer als die natürlichen tiefen Töne: und die mit einer Neigung des ganzen Kopfes begleitete Herabziehung des untern Kinnbackens, welches in diesem Falle noch fast die einzige Zuflucht dererjenigen ist, welche mehr tiefe Töne heraus zwingen wollen, setzet auf eine andere Art, dem freyen Ausgange der Luft aus dem Munde Hindernisse in den Weg; so daß diese gezwungenen tiefen Töne niemals, mit den natürlichen, einerley Kraft und Schönheit behalten können. Die Falsettöne in der Höhe hingegen, sind bey vielen Sängern, welche recht damit umzugehen wissen, eben so stark und schön als die natürlichen hohen Töne. Die Deutschen pflegen diejenigen Baritonisten (hohe Bassisten) welche sich allzusehr bemühen tiefere Töne heraus zu zwingen, als ihnen natürlich sind, Strohbässe zu benennen. Die hohen Stimmen aber, welche der Tiefe gar zu sehr nachsinken wollen, stehen, ausser dem, daß man ihre tiefen Töne nicht gut hören kann, noch in Gefahr, durch das allzu öftere gewaltsame Ausdehnen ihrer Luftröhre, die ganze Stimme zu verderben.

Auf den Falsettönen Worte auszusprechen, ist den meisten Stimmen, die nicht Falsettisten von Profession sind, unbequem: doch immer einer mehr als der andern.

Ich habe oben, bey (10) gesaget, daß, nach der Meynung der mehresten ältern und neuen Naturkündiger, die menschliche Luftröhre die mehresten Eigenschaften eines Blasinstruments besitze; und den Schall auf eine jenen ähnliche Art, nämlich vermittelst der durch die Glottis schnell heraus getriebenen Luft, hervor bringe. Vom Aristoteles und Galenus an, bis auf den Dodart, welcher, wie aus den Geschichten der Pariser Akademie der Wissenschaften erhellet, unter allen Neuern am meisten sich mit Untersuchung der menschlichen Stimme, was ihre mechanische Entstehungsart betrift,

beschäftiget hat, ist hierüber wenig Zweifel entstanden. Viele noch neuere Naturkündiger, z. E. Krüger, Heuermann, u. a. m. pflichten dieser Meynung auch noch bey, oder haben ihr wenigstens nicht widersprochen. Allein Ferrein, ein französischer Arzt, hat im Jahre 1741. der Pariser Akademie der Wissenschaften eine Abhandlung, über die Entstehung der menschlichen Stimme, übergeben, worin er einige neue Entdeckungen bekannt machet, und nach Anleitung dieser Entdeckungen, einen Theil der bisherigen Meynungen über diese Materie widerleget. Er hat wahrgenommen, daß, an den Lippen der Eröfnung der Luftröhre, sich zweene subtile, mit einer sehr feinen membranösen Haut überkleidete Ligamente oder Bänder befinden; welche in einer horizontalen Lage ausgespannet, und mit ihren beyden äussersten Enden, an den vordern und hintern Knorpeln des Kopfes der Luftröhre befestiget, in der Mitten aber frey sind, folglich mehr und weniger gespannet werden können. Sie bestehen aus ungemein elastischen sehnigten Fasern. Sie sind bey einem erwachsenen Menschen ohngefähr eine Linie breit, und zehn oder zwölf Linien lang. Doch ist leicht zu erachten, daß dieses Maaß nicht bey allen Menschen einerley, sondern wohl gar bey jedem in etwas verschieden seyn müsse.

Nach vielen Versuchen, welche Herr Ferrein an den Köpfen der Luftröhren von Menschen sowohl, als von einigen Thieren, angestellet, hat er befunden, daß diese beyden Bänder das eigentliche Werkzeug des Klanges sind; in dem sie durch die Luft, welche durch die Eröfnung der Luftröhre getrieben wird, und sie also nothwendig berühren muß, so wie etwan die Saiten einer Violine durch den Strich des Bogens, zitternd, und folglich klingend gemacht werden. Dieses Zittern hat er durch ein Vergrößerungsglaß deutlich wahrnehmen können. Er hat bemerket, daß diese Bänder in eben solchen Verhältnissen klingend sind, wie die Saiten musikalischer Instrumente: nämlich, daß wenn er auf die Mitte jedes Bandes etwas aufgesetzet, und darauf durch die Eröfnung der Luftröhre durchgeblasen, beyde also abgesonderte Theile des Bandes jeder besonders gezittert, und die Octave höher angegeben haben: und so auch mit den übrigen Intervallen; nicht anders als wie sie, auf einem Monochorde, durch die Fortschiebung des Steges bestimmet werden. Die Vibrationen waren bey einem höhern Tone viel geschwinder; und bey stärkerem Anblasen, welches einen stärkern Schall verursachet, nahmen sie einen weitern Raum ein. Setzete er nur auf einem Bande in der Mitte etwas auf, und ließ das andere frey: so

hörete

hörete man die beyden äußersten Töne einer Octave zugleich. Bey Verrückung des Aufsatzes auf dem einen Bande aber, hörete man auch andere Intervalle zugleich aussprechen. Verhinderte er auf einem Bande die zitternde Bewegung gänzlich; so war der Ton halb so schwach, als wenn beyde Bänder frey waren, u. s. w. Weil nun diese beyden Bänder mit den Saiten der Instrumente so genau überein kommen: so hat sie Ferrein: cordes vocales, Stimmsaiten genennet.

Je mehr er diese Bänder ausspannete, je höher wurde der Ton; je mehr er sie nachließ, desto tiefer klangen sie: er mochte im übrigen die Eröfnung der Luftröhre weiter oder enger machen; er mochte stärker oder schwächer blasen. Zu Ausspannung dieser Bänder dienen die Knorpel, an welchen sie befestiget sind, nämlich vorn der schildförmige und hinten die gießkannenförmigen Knorpel. Der schildförmige Knorpel kann sich, wie aus der Anatomie bekannt ist, von hinten nach vorn, und von oben nach unten zu, willkührlich bewegen: die gießkannenförmigen Knorpel aber bewegen sich, obwohl nicht so weit als der vorige, von vorn nach hinten zu. Es ist also nichts leichter zu begreifen, als dieses, daß wenn zu gleicher Zeit der erstere vorwärts, die andern aber hinterwärts ziehen, die Bänder oder Stimmsaiten nothwendig stärker angespannet, und, beym Gegentheile, wieder nachgelassen werden müssen. Der Raum, in welchem sich diese Knorpel, von ihrer natürlichen Lage beym Stillschweigen an, von einander entfernen können, beträgt, nach Ferreins Beobachtungen ungefähr zwo oder drey Linien oder Zehntheile eines Zolles. Dieser Raum begreift also so viele Grade der Ausdehnungen der Stimmsaiten in sich, so vieler verschiedenen Töne der Umfang einer menschlichen Stimme fähig ist. Die Bewegung des schildförmigen Knorpels kann ein jeder Mensch an sich selbst wahrnehmen, wenn er den Finger, im Singen, aussen an die Kehle leget.

Ferrein schließt also, aus allen diesen Beobachtungen, daß die höhern Töne, beym Reden und Singen, von einer mehrern, die tiefern aber von einer wenigern Anspannung dieser Stimmsaiten entstehen: und daß die aus der Lunge heraus getriebene Luft, nichts weiter zum Schalle der Stimme beytrage, als dieses, daß sie die Stimmsaiten in eine zitternde Bewegung setze. Daß also die Luftröhre ein Saiten- und Windinstrument zugleich sey: ein Instrument, welches man zwar lange zu erfinden gewün-

gewünschet, sehr spät aber erst entdecket hat; ohngeachtet es vom Anfange der Schöpfung her schon erfunden gewesen. Er beschuldiget also alle übrigen Naturkündiger, unter andern, vornehmlich darinn einer Unrichtigkeit, daß, nach ihren Sätzen, die Eröfnung der Luftröhre bey höhern Tönen enger, bey tiefern aber weiter gemacht werden müßte: da doch, nach seiner Meynung, hier beynahe das Gegentheil geschieht.

Uns, die wir die Werkzeuge der Stimme hier, nicht sowohl als Anatomisten oder Aerzte, sondern vielmehr als Sänger betrachten, kömmt, bey einem allgemeinen Stillschweigen der andern Naturkündiger, über diesen Punct, nicht zu, zu entscheiden, ob die, mit so vielen Versuchen bestärketen Entdeckungen des Herrn Ferrein in allen Stücken ihre Richtigkeit haben, oder nicht: da sonst, wider seine daraus hergeleiteten Folgen, wenig einzuwenden seyn würde. Gesetzt aber, daß auch alles, was er nach Anleitung seiner Entdeckungen geschlossen, seine völlige Richtigkeit hätte; so können wir doch alle Folgen, die wir oben aus der allgemeinen Meynung der mehresten Naturkündiger hergeleitet haben, und um welche Folgen es uns am meisten zu thun seyn muß, auch aus Ferreins Beobachtungen ziehen, ja, sie noch mehr dadurch bestärken. Wir können erstlich die Ursachen der höhern und tiefern Stimmen, ihrem ganzen Umfange nach, erklären, wenn wir setzen, daß die höhern Stimmen dünnere, die tiefern aber dickere Stimmsaiten haben: da ja bekannt ist, daß eine dünnere Saite höhere, eine dickere aber tiefere Töne angiebt; wenn nämlich eine so stark gespannet ist, als die andere. Es ist kein Zweifel, daß auch die Länge der Stimmsaiten ihrer Dicke gemäß seyn wird, welches, da die ganze Stimmsaite, welche doch so viele Töne angeben kann, nicht einmal eines völligen Daumens breit lang ist, freylich was sehr weniges beträgt. Bey wem der Raum, in welchem der schildförmige und die gießkannenförmigen Knorpel, ihre einander entgegen gesetzten Bewegungen machen können, etwas weiter ist, dessen Stimme hat einen größern Umfang der Töne, als bey dem, in dessen Halse dieser Raum enger ist. Zweytens sehen wir auch den Grund der Veränderung der Stimme, bey Mannspersonen, welche mannbar werden. Denn weil alsdenn alle Theile ihres Körpers stärker und fester zu werden anfangen: so werden ihre Stimmsaiten, und die damit verknüpften drey Knorpel nicht davon ausgeschlossen seyn. Die Verschnittenen sind davon ausgenommen, weil kein Theil ihres Körpers zu der gehörigen Stärke gelanget, welches sich aber vielleicht bey den Werkzeugen der Stimme am merklichsten äussert.

äussert. Warum aber die Stimmen der Frauenzimmer nicht tiefer werden, dieses lassen wir hier, so wie oben, unausgemacht. Ein Zweifel aber würde auch noch, über dieß, aufzulösen bleiben, nämlich: wie es zugehe, warum einige Sänger, bey heran nahendem Alter, einige Töne in der Tiefe gewinnen, und dagegen einige in der Höhe verlieren; andere aber nicht. Und dieses geschieht hauptsächlich in denen Jahren, in welchen der menschliche Körper wieder abzunehmen anfängt. Was die dritte und vierte unserer obigen Folgen anbetrift, so widerspricht ihnen die Entdeckung des Herrn Ferrein im geringsten nicht: da ja der Ort in welchem sich eine klingende Saite eines jeden Instruments befindet, und die Freyheit, welche die in eine zitternde Bewegung gesetzte Luft haben kann, so vieles zu dem bessern oder schlechtern Klange derselben beyträgt. Fünftens werden wir auch aus den Grundsätzen des Herrn Ferrein die Brust- und Kopfstimmen, mit allen oben bemeldeten daraus fließenden Folgen, gar leicht erklären können; wenn wir annehmen, daß bey einer Bruststimme die Stimmsaiten mehr elastisch und folglich härter, bey einer Kopfstimme aber weniger elastisch, und folglich weicher sind: daß also bey jener mehr, bey dieser aber weniger Luft erfodert werde, die Stimmsaiten in eine zitternde Bewegung zu setzen. Noch deutlicher wird uns, aus diesen Grundsätzen, die Ursach, warum die verstärkte Luft, für sich allein, den Ton nicht höher machen könne: weil nämlich die Höhe oder Tiefe des Tones, bloß von der verschiedenen Spannung der Stimmsaiten, ihre Stärke oder Schwäche aber, von der stärkern oder schwächern Luft, die sie berühret, abhängt. Wollte jemand einwenden, daß ja auf allen Instrumenten eine allzu stark gestrichene Saite höher klinge, wenn sie gleich nicht höher gestimmet ist: so können wir zugeben, daß sich die drey Knorpel, welche die Saiten in der Glottis, so zu sagen, stimmen, bey einer allzu starken Luft, vielleicht um so viel herunter lassen, als nöthig ist, den verlangten Ton nicht höher zu machen. Daß aber manche Sänger, absonderlich mit schwachen Stimmen, wenn sie recht stark singen wollen, etwas in die Höhe ziehen; davon kann vielleicht die Ursach seyn, weil die Gewalt, so sie sich alsdenn anthun, sie verhindert, die Stimmsaiten, so viel als nöthig ist, herab zu lassen: wenn sie nicht dieselben gar dahin bringt, die Stimmsaiten noch höher zu spannen. Was das Falsett anlanget; so hat Herr Ferrein die mechanischen Ursachen desselben weiter nicht zu untersuchen beliebet, als daß er uns saget, seine Beschreibung der mechanischen Ursachen

der Stimme überhaupt, sey auch hinlänglich, die schwächern Töne der Stimme bey dem Falsett zu erklären. Sie würde hinlänglich seyn: wenn nicht ein jeder Mensch an seinem eigenen Halse fühlen und empfinden könnte, daß, sobald man in die Falsetttöne eintritt, der schildförmige Knorpel sich nicht mehr vorwärts beweget, sondern vielmehr, so wie der ganze Kopf der Luftröhre, zurück und in die Höhe zieht.

Der Lehrmeister lasse ja den Schüler alle Selbstlaute deutlich aussprechen, damit man wirklich diejenigen höre, die man hören soll. Einige glauben, sie singen das a, und lassen doch ein e hören. Hat hieran der Meister nicht Schuld; so ist der Irthum denen Sängern zuzuschreiben, welche, wenn sie kaum der Schule entgangen sind, sich Mühe geben affectiret zu singen; weil sie sich schämen den Mund ein wenig mehr zu eröfnen. Einige hingegen, vielleicht weil sie den Mund gar zu weit aufsperren, verwechseln die beyden ersten Selbstlaute mit dem o; und alsdenn ist es nicht möglich zu vernehmen, ob sie Balla oder Bella, Sesso oder Sasso, mare oder more gesaget haben. (p)

(p) Oder ob mancher Deutscher meiner, deiner, oder meinarr, deinarr; Licht oder Lecht, u. s. w. gesungen habe. Das i absonderlich macht Vielen Schwierigkeit. Sie sprechen es entweder zu dunkel wie ein ui, oder zu hell wie ein e aus. Der Lehrmeister muß auch vornehmlich darauf sehen, daß er dem Schüler die Fehler mancher Provinzialaussprache, wenn ihm deren noch vom Hause her ankleben sollten, abgewöhne. Er muß ihn zu der besten und reinesten Aussprache, die in jeder Sprache möglich ist, anhalten. Wer aus einer Provinz Deutschlandes gebürtig wäre, wo man das o fast wie au ausspricht, der würde in andern Provinzen sehr ausgelachet werden, wenn er Braut für Brod singen wollte. Vielen wälschen Sängern, absonderlich denen, die nicht aus des Porpora Schule herkommen, (als welcher bey seinen vielen andern weit wichtigern Verdiensten, in Unterweisung der Sanger, auch dieses hat, daß er auf eine reine und richtige Aussprache dringt,) klebt die Provinzialmundart gar stark an. Wer der wälschen Dialecte nur ein wenig kundig ist, der wird gar bald den Bologneser, den Florentiner, den Mailänder, den Brescia-

Brescianer, u. s. w. unter ihnen erkennen; als von denen immer einer andere Fehler in der Aussprache hat, als der andere. Die Mailänder und ihre Nachbarn gegen Abend zu, singen das o öfters, wenn sie nicht Achtung auf sich geben, wie ein u, u. s. w. Viele Bologneser haben den garstigen Fehler, daß, wenn sie einen Lauf auf dem a machen wollen, sie gemeiniglich ein halb Dutzend andere Selbst- und Doppellaute mit hören lassen, ehe sie zum Ende kommen; unter denen das u gemeiniglich den Anfang machet. Die gebohrnen Römer haben, wie ich an vielen bemerket habe, gemeiniglich die reineste und beste Aussprache im Singen: und dieses stimmt auch mit der Mundart ihres Landes überein. Doch ist es deswegen nicht die Folge, daß andere, aus andern Provinzen, wenn sie sich die gehörige Mühe geben wollten, nicht auch eine eben so gute Aussprache erlangen könnten. Man kann das Gegentheil durch viele gute Beyspiele beweisen. Die in verschiedenen Provinzen von Oberdeutschland, auch in Schlesien, doch eben nicht in Schwaben und Bayern, u. s. w. gewöhnliche hellere Aussprache einiger Doppellaute, vornehmlich des au, ei, eu, macht ihre Mundart bey vielen Wörtern zum Singen weit bequemer, als der Niederteutschen ihre. Man lasse z. E. einen Meißner die Worte singen: mein Geist ist ganz entzücket; mein Herz ist freudenvoll: so wird man nicht viel finden, was einem freyen Ausgange der Stimme aus dem Munde hinderlich wäre. Man gebe aber eben diese Worte einem Sänger aus mancher niederdeutschen Provinz, welcher sie ungefähr so aussprechen würde: möin Jöist ist ianz entzuücket, möin herz ist froidenvoll; und höre ob nicht die Stimme bey dieser Art der Aussprache viel dunkler, ja bald gar fürchterlich klingen wird. Ich weis wohl, daß die Oberdeutschen das ei und eu besser von einander unterscheiden sollten. Aber sprechen nicht die Niederdeutschen beyde gar zu dunkel aus? [Könnte man nicht eine gewisse Mittelstraße halten, mit welcher sowohl der Sangmeister als der Sprachlehrer zufrieden seyn könnten.] Halten nicht vielleicht viele Thüringer und Preußen diese Mittelstraße, was die genannten Doppellaute betrift? Es käme auf eine Untersuchung an. Etwas vom Aussprechen der Mitlauter wird weiter unten, nach Anleitung des Verfassers, vorkommen.

Man muß den Schüler immer stehend singen lassen, damit die Stimme völlige Freyheit habe sich zu bilden (q).

(q) Mattheson, welcher in seinen jüngern Jahren selbst ein eben so guter Sänger als Acteur gewesen ist, hat S. 98. §. 28. des vollkommenen Capellmeisters angemerket, daß man, wenn man sitzend singt, die Luft etwas mehr sparen könne, als im Stehen. Es versteht sich aber von sich selbst, daß dieses die Anfänger nicht angehe.

Der Meister sey besorget, daß der Schüler, im Singen, sich in einer edeln Leibesstellung halte: damit er die Zuhörer auch durch eine anständige Gestalt vergnüge.

Er verweise es ernstlich, wenn Grimassen mit dem Kopfe, dem Leibe, und vornehmlich mit dem Munde gemachet werden. Der Mund muß, (wenn es anders der Sinn der Worte erlaubet), eine solche Stellung annehmen, welche mehr einem angenehmen Lächeln, als einem ernsthaften Amtsgesichte gleichet (r).

(r) Wenn man lächelt, so zieht man die Lippen, nach beyden Seiten zu, mehr aus einander. Hierdurch erhalten nicht nur viele den Vortheil, daß sie die Zähne besser bedecken können: als welche, wenn sie auch noch so weiß wären, allzu sehr zu weisen, eben nicht gar anständig ist. Der Hauptnutzen aber, der aus einer solchen Stellung des Mundes entspringt ist dieser, daß wenn der Mund mehr in die Breite eröfnet ist, die Luft, und folglich die Stimme, einen noch freyern Ausgang findet. Damit ein angehender Sänger alles dieses desto besser an sich bemerken, und sich desto besser vor Grimassen hüten könne; so ist es gut, wenn er zuweilen vor dem Spiegel singt. Es giebt nur wenige Sänger, welche nicht zum wenigsten eine kleine Leib- und Mundgrimasse an sich haben sollten. So was möchte allenfalls noch hingehen. Aber wie ekelhaft ist es, wenn man manchen Sänger, wegen der Gesichtszerrungen die er macht, nicht ohne Lachen oder Widerwillen anschauen kann; wenn man ihn nur singen hören, aber nicht singen sehen muß! Wie leicht aber hätte dieses, was zur andern Natur geworden, im Anfange vermieden werden können. Einige Sänger suchen sich gewisse Noten, absonderlich geschwinde, durch äusserliche Verdrehung des Mundes und des Angesichts zu erleichtern. Aber dieses ist eben so abgeschmackt. Von manchen süßen Herren unter den Sängern, die mehr auf eine angenehme Leibesstellung, als auf eine gute Art zu singen bedacht gewesen, pflegen die Wälschen zu sagen: canta bello, anstatt: canta bene.

Der

Der Sangmeister übe den Schüler immer nach dem Lombardischen Tone, und nicht nach dem von Rom (s); damit er ihn nicht allein die hohen Töne gewinnen, und erhalten lasse; sondern auch, damit ihm, mit der Zeit, hochgestimmte Instrumente keine Beschwerlichkeit verursachen mögen. Denn der Zwang, den sich einer anthun muß, der gern in die Höhe gehen will, und nicht kann, ist dem der zuhöret eben so verdrüßlich, als dem welcher singt. Der Meister bedenke dieses wohl. Denn weil, bey zunehmenden Jahren, die Stimme, bey vielen, sich nach der Tiefe neiget: so wird mancher Sopranist aus seiner Schule, der sich nicht gehörig in den hohen Tönen geübet hat, entweder den Alt singen müssen; oder er wird, wenn er, aus abgeschmackter Eitelkeit, doch noch immer den Namen eines Sopranisten beybehalten will (t), sich genöthiget sehen, allen Componisten sich bestens zu empfehlen, daß ja die Noten, die für ihn geschrieben werden, nicht über den vierten Zwischenraum der fünf Linien, (das ist über das zweygestrichene c), hinauf steigen, auch sich da nicht aufhalten möchten. Wenn alle diejenigen, welche in den Anfangsgründen Unterricht geben, sich einer oben gegebenen Regel zu bedienen, und ihren Schülern zu zeigen wüßten, wie sie das Falsett mit der natürlichen Stimme vereinigen können: so würden die Sopranstimmen heutiges Tages nicht so rar seyn.

(s) In der Lombardey, und sonderlich in Venedig werden die Clavizimbale und andere Instrumente sehr hoch gestimmet. Ihr Ton ist fast nur einen halben Ton tiefer als der gewöhnliche Chor- oder Trompetenton. Was also auf der Trompete c ist, das ist bey ihnen ungefähr cis. In Rom ist die Stimmung sehr tief, fast der ehemaligen französischen Stimmung gleich, eine große Terze tiefer als der Chorton: so daß das c auf der Trompete mit dem e der andern Instrumente fast überein kömmt. Sie ist noch einen halben Ton tiefer als der an vielen Orten Deutschlandes eingeführete sogenannte A-Kammerton: bey welchem das a der chortönigen Instrumente mit dem c der kammertönigen gleich lautet. In Neapolis hält man die Mittelstraße zwischen dieser tiefen, und jener allzuhohen Stimmung. Wenn anders die Instrumentisten nichts dawider einzuwenden haben: so könnte es nun

zwar den Sängern gleichgültig seyn, ob die Stimmung tief oder hoch wäre: wenn sie nur an allen Orten gleich tief oder hoch wäre. Allein, da man den Vorschlag des Herrn Sauveur, von der Bestimmung eines beständigen Tones, in den physischen Abhandlungen der Pariser Akademie der Wissenschaften, vom Jahre 1700. sich noch nicht zu Nutzen gemacht hat; da vielmehr die Stimmung, auch in Deutschland, sehr verschieden, an manchen Orten hoch, an manchen tief ist; da folglich die Componisten, welche für diesen oder jenen Ort schreiben, sich darnach richten müssen: so verursachet dieses den Sängern viele Unbequemlichkeit. Die Arien die nach der tiefen Stimmung eingerichtet, und folglich höher gesetzet sind, werden an einem Orte, wo man hoch stimmet, zu hoch: und die, bey denen die hohe Stimmung die Richtschnur des Umfangs der Töne gewesen ist, werden bey einer tiefern Stimmung zu tief. Die Römischen Arien können von einerley Sängern schwerlich in Venedig, und die Venetianischen schwerlich in Rom gesungen werden. Jene sind dort zu hoch, und diese hier zu tief. Soll man die Arien immer transponiren, (in höhere oder tiefere Tonarten versetzen), so leidet gemeiniglich die Wirkung, die sie in der Tonart thun, in welcher sie, oft mit großem Vorbedachte, eigentlich gesetzet sind, gar zu sehr darunter: der Unbequemlichkeiten zu geschweigen, welche dieses Versetzen nicht selten den Instrumentisten verursachet. Denen Sängern, welche gern sehr hoch singen, ist die tiefe Stimmung lieb: und denen, welche mit viel Tönen in der Tiefe pralen wollen, ist die hohe Stimmung angenehmer. Denn beyde male scheinen sie, jene in der Höhe, und diese in der Tiefe, einen Ton mehr gewonnen zu haben. Man sollte zwar glauben, daß es eben nicht viel Unterschied für einen Sänger ausmachen könnte, ob er eine Arie einen oder anderthalben Ton höher oder tiefer sänge: allein, bey vielen Arien beweiset die Erfahrung das Gegentheil: absonderlich in Ansehung derer Töne, wo sich das Falsett von der natürlichen Stimme scheidet. Denn hier kann manche Passagie oder manche Aushaltung, oder manche mit einem Worte versehene Note, vielen Sängern in einer Stimmung sehr bequem, in einer andern aber sehr unbequem seyn. Diejenigen Sänger sind, bey solchen Umständen, die glücklichsten, welchen die Vereinigung des Falsetts nicht viel Mühe macht, und die auf den Fall der Noth noch immer ein paar Töne in der Höhe, und in der Tiefe, im Vorrathe haben.

(t) In Wälschland verlangen die höhern Stimmen vor den tiefern einen Vorzug. Die Sopraniſten wollen ſich immer über die Altiſten ſetzen, u. ſ. w. Wenn nicht beſondere Vorzüge hierinn eine Ausnahme machen, ſo verlangen die Sopraniſten die erſten Rollen in der Oper, und folglich auch eine beſſere Bezahlung. Wenn ihrer unterſchiedene auch in einem Concert beyſammen ſind, ſo iſt die hergebrachte Mode, daß die höhern Stimmen eher ſingen als die tiefern. Deswegen zwingen ſich ihrer viele lange Zeit, noch immer hoch zu ſingen: wenn auch die Töne oftmals noch ſo widrig herauskommen ſollten. Und daher entſpringt die Eitelkeit, welche Toſi hier, gleichſam im Vorbeygehen, beſtrafet.

Der Unterweiſer laſſe auch ſeinen Untergebenen die Noten feſt aushalten lernen, ſo, daß dabey die Stimme nicht zittere und nicht hin und her wanke. Wenn er, beym Anfange, die Noten von zween Tacten, (die ſogenannten Breven) dazu brauchet: ſo wird der Nutzen deſto größer ſeyn. Denn widrigenfalls wird die Luſt, welche die meiſten Anfänger haben die Stimme zu bewegen, und die Mühe welche es koſtet, mit derſelben feſt auszuhalten, verurſachen, daß auch dieſer Schüler ſich angewöhnet, nicht mehr die Stimme lange auf einem Tone erhalten zu können; und er wird ohne Zweifel den Fehler annehmen, mit dem Tone immer hin und her zu flattern: nach Art derer, die mit dem übelſten Geſchmacke ſingen.

Mit eben dieſen Lectionen zugleich, lehre der Meiſter die Kunſt die Stimme herauszuziehen, (di metter la voce) (u), welche darinn beſteht, daß man auf einem Tone die Stimme, ganz ſacht, in der äußerſten Schwäche, herauskommen, darauf, nach und nach, bis zum äußerſten Grade der Stärke fortgehen, und darnach, mit einer gleichen Kunſt vom Starken zum Schwachen wieder zurückgehen läßt. Ein ſolches ſchönes Herausziehen der Stimme (meſſa di voce), im Munde eines geſchickten Sängers, welcher ſparſam damit umgeht, und es nicht eher anbringt als auf hellen Selbſtlauten, thut ohnfehlbar allemal eine ſehr ſchöne Wirkung (x). Es giebt itziger Zeit wenig Sänger, welche es ihres Geſchmackes würdig zu ſeyn erachten; entweder weil ſie das Hin- und Herwe-

wegen

wegen der Stimme, von einem Tone zum andern, lieben; oder weil sie sich von dem verhaßten altväterischen Geschmacke entfernen wollen. Es ist aber doch ein offenbares Unrecht, welches sie der Nachtigall anthun, als welche von solchen Aushaltungen die Erfinderinn gewesen; und von welcher die menschliche Geschicklichkeit nichts anders als dieses nachahmen kann: es müßte denn seyn, daß man unter diesen tonerfüllten Vögeln auch einige hörete, welche nach der neuen Mode sängen.

(u) Ich weis wohl daß diese Uebersetzung des metter la voce im Wälschen, durch das Herausziehen der Stimme, die Sache nicht vollständig ausdrücket. Es gehöret eine umständlichere Beschreibung dazu, und diese giebt Tosi hier. Die Franzosen nennen es: son filé; vermuthlich, weil der Ton gleichsam, aus dem Halse, wie ein Faden aus dem Spinnrocken, an einander hängend herausgezogen wird.

(x) Der Lehrmeister muß zu verhüten suchen, daß der Scholar nicht bey dem Verstärken des Tones hart drücke, und dadurch Absätze verursache; oder wohl gar durch solches stärkere Drücken die Theile des Tacts, oder die zweyte Hälfte der synkopirten Noten bemerke: welches hier ein Uebelstand ist. Die Uebung in dem verstärkten und wieder abnehmenden Aushalten langer Noten, verbreitet ihren Nutzen in das ganze Singen überhaupt. Denn da es eine Grundregel des guten Geschmackes ist, daß jeder Note, wenn sie nur irgend von einiger Dauer ist, ihre zu- und abnehmende Stärke gegeben werden müsse; welches sich mit der sogenannten Schönheitslinie in den Körpern und Gemälden, (siehe Hogarths Zergliederung der Schönheit), überaus wohl vergleichen läßt: so wird ein angehender Sänger, gleich vom Anfange an, durch solche Aushaltungen in den Stand gesetzet, daß ihm das Zu- und Abnehmen der Stärke, bey allen dazu geschickten Tönen, desto geläufiger und leichter wird. Bey dem Aushalten langer Noten muß der Mund, bey zunehmender Stärke des Tons, auch nach und nach immer mehr eröfnet, und bey dem Abnehmen der Stärke, nach und nach wieder etwas zusammen gezogen werden. Die Ursach davon ist leicht zu erachten.

Doch muß ein Sangmeister dahin sehen, daß er seine Untergebenen nicht allzuoft, und absonderlich nicht allzulange nach einander, zu solchen Aushaltungen anstrenge. Wollte einer, der etwan von der

Stärke

Stärke seiner eigenen Brust auf alle andere Menschen schlösse, seine Schüler alle Tage, zwo Stunden nach einander, lange Noten singen lassen: so würden vielleicht gegen einen, der es aushielte, drey andere seyn, welchen eine solche lange Bemühung, Schwäche der Brust, Kopfschmerzen, Blutspeyen, wo nicht gar den Verlust der Stimme, zum Theil, oder im Ganzen, verursachen könnte.

Der Meister werde nicht müde den Schüler so lange solmisiren zu lassen, als er es vor nöthig erachtet (y). Wenn er ihn vor der Zeit blos auf den Selbstlauten singen lassen wollte; so versteht er nicht zu unterrichten.

(y) Das heißt: so lange bis der Schüler alle die Veränderungen der Aretinischen Solmisation auswendig weis. Und dazu gehöret nun freylich wohl eine ziemliche Zeit. Bey einem der nicht nach den sechs Sylben angeführet wird, ist es alsdenn Zeit damit aufzuhören, wenn der Schüler die Töne, die Noten, und ihre Geltung kennet, und alle singbare Sprünge rein zu treffen weis. Auf diese Art wird man viel eher fertig.

Hierauf muß er ihn zur Uebung der Stimme auf den drey hellen Selbstlauten, vornehmlich auf dem ersten (z), anführen. Er lasse ihn aber nicht immer auf eben demselben Selbstlaute singen; wie man heut zu Tage zu thun pflegt: damit der Untergebene nicht durch allzu öftere Uebung auf einem Selbstlaute verführet, einen mit dem andern verwechsele; sondern damit er vielmehr, desto leichter, zum singenden Gebrauche ganzer Wörter möge fortschreiten können.

(z) Diese sind: das a, das offene oder helle e, und das helle o. Bey den Deutschen könnte man auch einige helle Doppellaute noch hinzufügen. Das a ist der simpelste und leichteste selbstlautende Buchstab, bey dessen Aussprache dem freyen Ausgange der Stimme die wenigsten Hindernisse im Wege stehen. Denn dabey muß man die Zunge unterwärts drücken, etwas platt machen, und hinter den Zähnen, so viel als möglich ist, gerade und fest halten. Folglich ist alsdenn die Höhle des Mundes größer und freyer als bey irgend einem andern Selbstlaute. Bey dem o, absonderlich dem hellen

oder offenen o der Wälschen, welches ein Mittelklang zwischen dem deutschen a und o ist, befindet sich die Zunge fast in eben derselben Lage, als bey dem a, nur daß zu der Zeit die Lippen etwas näher an einander gehalten werden müssen; wodurch zugleich die Höhle des Mundes etwas mehr verengert wird. Nach diesem kömmt das helle e dem a am nächsten. Ueberhaupt muß der Lehrmeister das Niederdrücken und Plattmachen der Zunge, wo es nur möglich ist, nachdrücklich einschärfen. Denn durch diese Lage der Zunge kann man die Nasen- und Kehlenfehler am besten verhüten.

Wenn der Schüler, nach dieser Uebung, einigen merklichen Zuwachs seiner Geschicklichkeit gewonnen zu haben zeiget; alsdenn kann der, welcher ihn unterrichtet, ihn die ersten Zierrathen der Kunst, welches die Vorschläge sind, (von denen ich hernach weiter sprechen werde), kennen lehren, und ihn, mit denselben, auf den Selbstlauten singen lassen.

Darauf lehre er ihn die Art, über den Selbstlauten die Töne singend an einander zu schleifen, und die Stimme nach und nach, auf eine angenehme Weise von der Höhe nach der Tiefe zu ziehen. Ob dieses nun gleich Lehren sind, welche mehr in das Feine des guten Singens laufen, und bey dem bloßen Solfeggiren unmöglich völlig erlernet werden können: so werden sie doch öfters, von unerfahrnen Meistern, ganz und gar verabsäumet (aa).

(aa) Von dem Schleifen und Ziehen der Noten, wird im Hauptstücke von den Passagien umständlicher gehandelt werden. Hier gebe ich dem Sangmeister nur noch die nöthige Erinnerung, daß er ja Acht habe, damit die Töne, von dem Schüler, gehörig mit einander verbunden und zusammen gehänget werden mögen. Dieses geschieht, wenn man den vorhergehenden Ton so lange klingen läßt, bis der folgende anspricht: damit nichts Leeres dazwischen vernommen werde; wenn es nicht die Vorschrift des Componisten, es sey durch Pausen oder Abstoßungszeichen, oder die Nothwendigkeit Athem zu schöpfen, ausdrücklich verlanget. Gemeiniglich machen Anfänger, nach jeder Note, zumal wenn ein Sprung darauf folget, welchen sie sich nicht recht zu treffen getrauen, einen kleinen Stillstand. Hieraus kann eine

üble

üble Gewohnheit erwachsen, welcher also bey Zeiten vorgebauet, und dagegen der Grund zu einer der größten Annehmlichkeiten des Singens geleget werden muß.

Wenn der Meister den Schüler Worte singen läßt, ehe er noch frey und sicher solfeggiren, und mit Vorschlägen auf den Vocalen singen kann; so verderbt er ihn.

Weil es für einen Sänger sehr vortheilhaft ist, wenn er das Clavier spielen kann, und die Regeln des Generalbasses versteht: nicht nur weil er sich alsdenn immer selbst accompagniren, und also singen kann wenn er will, ohne erst immer auf den Begleiter warten zu dürfen; sondern auch weil er die willkührlichen Veränderungen nicht aufs Ohngefähr los, sondern mit Richtigkeit und Sicherheit wird erfinden können: so ist allen, welche was mehr als gemeines im Singen leisten wollen, anzurathen, daß sie ja bey Zeiten das Clavier und den Generalbaß zu studiren sich bemühen.

Wer ein guter Sänger werden will, muß auch frühzeitig bedacht seyn, seine Stimme, so lange als es möglich seyn will, gut zu erhalten. Durch Unordnungen, und Ausschweifungen in der Lebensart kann auch die schönste Stimme, ehe man sichs versieht, verlohren gehen. Eine gute Lebensordnung und Diät aber, ist das beste Mittel, so wie die Gesundheit, also auch die Stimme lange gut zu erhalten: und dabey wird man nur sehr weniger Arzeneyen nöthig haben. Einige alte deutsche Lehrer der Singkunst sind in Verordnung der Diät für die Sänger gar zu sorgfältig gewesen. Sie haben die Speisen beynahe an den Fingern hererzählet, welche ein Sänger genießen, und welche er nicht genießen soll. Manchmal möchte wider dem Küchenzettul der gesunden Speisen, sonderlich wenn Phasanen, Lerchen, Schmerlen, Forellen u. d. gl. darauf stehen, vieler Sänger ihre Geldbörse unterschiedenes einzuwenden haben. Viele gewöhnliche Speisen hingegen, welche keinem gesunden Menschen etwas schaden, und welchen man nicht allemal aus dem Wege gehen kann, stehen unter dem Verzeichnisse der verworfenen. Diese guten Alten haben nicht erwogen, daß die Gewohnheit das Schädliche, was etwan ja einige Nahrungsmittel bey sich führen möchten, endlich unschädlich macht, und seine verige Wirkung verhindert: zumal wenn sie nicht allzuoft, und in allzugroßem Maaße genossen werden. Vor allem Ueberflusse im Essen und Trinken

überhaupt, muß sich ein Sänger, (so wie jeder Mensch der gesund bleiben will) sorgfältig hüten: und alsdenn wird es ihm nicht viel schaden, wenn er auch gleich einmal was sehr fettes, oder gesalzenes zu sich genommen hätte. Wer aber immer solche Dinge essen wollte, die mehr als andere der Lunge schleimige, scharfe, zähe und verdickende Säfte zuführen, der würde freylich dadurch seiner Stimme wenig rathen. Die Alten verboten die Heringe: und man sagt doch vom Farinello für gewiß, daß er ehedem, wenn er singen wollen, immer eine unzugerichtete Sardelle gegessen hätte. Sie verboten sauere, und mit Citronen zugerichtete Speisen: die Erfahrung hingegen lehret durch eine Menge Beyspiele, daß ein Löffel voll Essig, ein wenig Citronensaft, nächst dem Zwieback, sehr dienlich sey, den Hals von den schleimigen Feuchtigkeiten, die der Stimme am meisten hinderlich sind, zu reinigen. Dahingegen vieles Zuckergebackenes und andere süße Sachen das Gegentheil thun. Siehe Mattheſons vollkommenen Capellmeister, im ganzen Isten Hauptstücke des IIten Theils, wo vieles hier dienliches zu finden ist. Gleich nach der Mahlzeit, oder mit sehr angefülltem Magen zu singen, benimmt der Lunge die Freyheit, so viel Luft zu schöpfen, als zum Singen nöthig ist. Deswegen essen verschiedene Sänger, welche des Abends viel singen sollen, zu Mittage gar nicht, oder doch nur sehr wenig. Der ehemalige Anspachische Capellmeister Bimmler, ein großer Phonascus, nahm, nach Mattheſons Berichte, an dergleichen Tagen, anstatt der Mittagsmahlzeit, nichts als ein warmes Getränk mit Fenchel, anstatt des Thees bereitet, von Zeit zu Zeit zu sich; und übte sich inzwischen stets mit gemähliger und gelinder Durchsingung seiner Partie, bey dem Claviere.

Wider die Heiserkeit und andere Krankheiten der Stimme, welche von heilbaren Leibesschwachheiten herrühren, ingleichen über das, was sonst zur Reinigung und Verstärkung der Lunge, wenn ja einige nöthig seyn sollte, dienet, werden erfahrne Aerzte den besten Rath ertheilen können.

Das II. Hauptstück.

Von den Vorschlägen.

Unter allen Auszierungen eines Gesanges, ist für den Meister keine leichter zu lehren, auch für den Schüler keine leichter zu lernen, als der Vorschlag. Dieser hat, außer der Annehmlichkeit, welche ihm schon an sich selbst eigen ist, auch noch dazu von der Kunst einzig und allein das Vorrecht erhalten, sich oft hören zu laßen, und doch niemals den Zuhörern zum Ekel zu werden: wofern er nur nicht diejenigen Gränzen überschreitet, welche ihm von dem guten Geschmacke der Musikverständigen vorgeschrieben worden.

Seitdem der Vorschlag, zur Zierde der Musik, erfunden worden, hat man doch bis itzo, noch nicht die Ursach ergründet, warum ihm, zum wenigsten an einigen Orten, ein freyer Eintritt versaget ist. Nachdem ich mich, bey den vornehmsten Sängern, vergebens darnach erkundiget hatte, habe ich erwogen, daß, da doch auch die musikalische Wissenschaft ihre Gesetze haben muß, es uns obliege alles mögliche zu versuchen, um dieselben zu entdecken. Ich weis nicht ob ich in dieser Untersuchung glücklich gewesen bin; ich will mir auch dessen gar nicht schmeicheln. Aber gesetzt auch, es wäre mir noch nicht gelungen; so werden die Kunstverständigen doch zum wenigsten sehen, daß ich mich meinem Endzwecke zu nähern bemüht gewesen bin. Meine Unterweisungen sind blos eine Frucht meiner angestellten Beobachtungen; deswegen sollte ich wohl, wenn ich ja etwan irrete, in diesem Puncte, eher als anderswo, Verzeihung zu hoffen haben.

Aus der Erfahrung nehme ich wahr, daß ein Sänger, in der diatonischen Tonleiter, von einem c zum andern, ohne einziges Hinderniß, von jedem der fünf ganzen und zween halben Töne,

welche die Octave ausmachen, znm nächst dabey liegenden, durch Vorschläge, stufenweise, auf- und absteigen kann. Ferner: daß man von einem jeden, mit einem zufälligen Erhöhungszeichen bemerkten Tone, der sich in dieser Tonleiter finden könnte, stufenweise, vermittelst des Vorschlages, einen halben Ton zu den benachbarten Noten aufsteigen, und auch vermittelst eben desselben wieder zurück kehren kann. Weiter: daß man von jeder mit einem Wiederherstellungszeichen versehenen Note, in halben Tönen, durch einen Vorschlag, zu allen denen Noten aufsteigen kann, welche ein Erniedrigungszeichen vor sich haben.

Ich bemerke aber auch im Gegentheile: daß man vom Fis, vom Gis, vom Ais, vom Cis, und vom Dis, mit dem Vorschlage nicht einen halben Ton höher, in den benachbarten, stufenweise aufsteigen kann: daß man mit dem Vorschlage nicht stufenweise, von der kleinern Terze über dem Basse, zu der größern, noch von dieser zu jener gehen kann: daß zween Vorschläge nach einander nicht durch halbe Töne, stufenweise, von einem ganzen Tone zum andern gehen können: daß man von allen Noten, welche das Erniedrigungszeichen vor sich haben, nicht, vermittelst des Vorschlages, in den darüber liegenden halben Ton gehen kann: und daß man endlich an allen Orten, wo man keinen Vorschlag hinauf machen kann, auch keinen herab machen kann.

Von allen diesen Lehrsätzen würde die Erfahrung die Ursachen angeben, wenn ihr dieselben bekannt wären. Wir wollen sehen, ob einer, der davon Rechenschaft zu geben verbunden ist, diese Ursachen wird ergründen können.

Die Theorie lehret, daß, da die oben gedachte Octave aus zwölf ungleichen Tönen zusammengesetzet ist, man die größern von den kleinern halben Tönen unterscheiden müsse; und weiset die Lehrbegierigen an, die Tetrachorde um Rath zu fragen (a). Die berühmtesten Schriftsteller, welche hiervon handeln, sind nicht

alle

alle von einerley Meynung. Denn einige behaupten, daß die halben Töne zwischen E und D, so wie die zwischen F und G, einander gleich wären: und inzwischen bleibt man doch immer im Zweifel.

(a) Was die Tetrachorde sind, wird aus der Anmerkung (f) des vorigen Capitels schon bekannt seyn. Der Verfasser aber hätte hier lieber, anstatt: Tetrachorde, sagen sollen: die Berechnungen der mathematischen Verhältnisse der Töne. Diese Lehre aber ist, seit Tosis Zeiten, von so vielen berühmten Männern, viel gründlicher untersuchet, und, wo nicht ganz ausser allen Zweifel gesetzet, doch zum wenigsten weit richtiger bestimmt worden, als sie vor dem war.

Doch das Gehör, da es der Schiedsrichter und oberste Meister in der Musik ist, scheint mir, (wenn ich anders seine Gesetze recht verstehe) zu sagen, daß der Vorschlag, mit so feiner Unterscheidungskraft, die Größen der halben Töne bemerke: daß, um die größern halben Töne zu erkennen, man nur Achtung geben darf, wo derselbe Belieben hat sich hinzuwenden. Ist dieses an dem: so muß man glauben, daß, da der Vorschlag z. E. so gern vom mi zum fa (b) geht, dieses ein größerer halber Ton sey; und das kann nicht geleugnet werden. Aber, wenn nun der Vorschlag also einen halben Ton frey aufsteigen kann: woher kömmt es denn, daß er, von eben diesem fa, nicht noch weiter, in den benachbarten mit dem Kreuz erhöheten Ton (c) aufsteigen kann; da dieses doch auch nur ein Schritt von einem halben Tone ist? Dieser halbe Ton ist der kleinere, antwortet das Gehör. Ich glaube also schlüßen zu können, daß die Ursach, welche dem Vorschlage einen großen Theil seiner Freyheit benimmt, daher rühre, weil er nicht stufenweise von einem vorhergegangenen größern zu einem kleinern halben Tone, noch von diesem zu jenem gehen kann (d). Doch unterwerfe ich mich hierbey immer dem Urtheile derer, welche die Sache verstehen.

(b) Z. E. vom E zum F, vom H zum C.

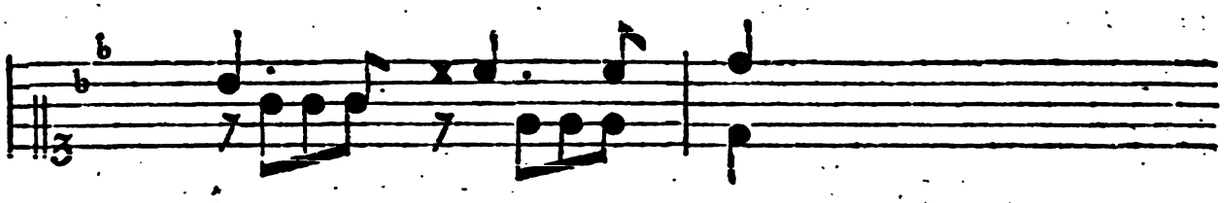
(c) Vom F ins Fis, vom C ins Cis.

(d) Aber,

(d) Aber, warum gefällt denn ein Vorschlag der nur einen kleinern halben Ton sich beweget dem Gehöre nicht? Die menschliche Stimme für sich selbst, kann ja, wie oben gezeiget worden, viele weit kleinere Untereintheilungen eines ganzen Tones angeben. Die Ursach ist, aller Wahrscheinlichkeit nach, diese, weil im gedachten Falle das Fis und Cis gar zu fremde Töne in der Tonleiter sind. Dergleichen fremde Töne aber werden von dem Componisten zwar zuweilen angebracht, um das Gehör zu reizen: allein dieser, durch den scharfen Ausdruck den sie verursachen, entstehende Reiz, würde durch einen vorhergesetzten Vorschlag gänzlich geschwächet werden, und seine Kraft verlieren. Folglich würde der Vorschlag hier dasjenige hindern, welches, wie weiter unten erhellen wird, selbst ein Theil seiner Absichten seyn soll.

Der Vorschlag kann auch von einer weiter entfernten Note zur andern gemacht werden, wenn es nur kein Betrugssprung ist (e). Denn wer einen solchen Sprung nicht gleich sicher und rein angiebt, der kann nicht singen.

(e) Ein solcher Betrugssprung geschieht, größten Theils, in einen von der ordentlichen Tonleiter entferntern Ton, z. E. im G moll, vom G ins Cis:



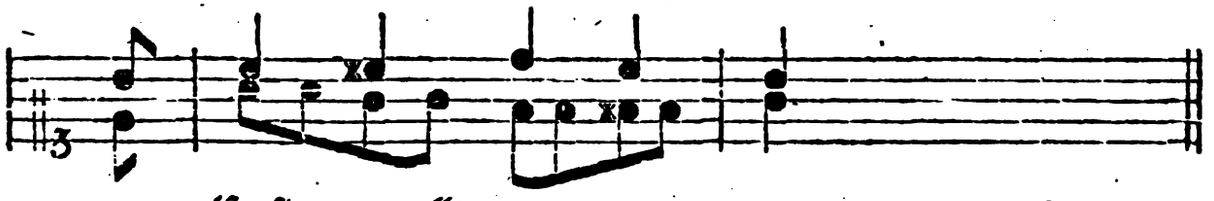
Die Ursach, warum hier vom g ins cis ein Vorschlag nicht gut seyn würde, ist eben dieselbe, welche in der vorigen Anmerkung (d) angegeben worden ist.

Da es nun, wie gesaget, nicht möglich ist, daß ein Sänger, vom größern zum kleinern halben Tone, stufenweise, vermittelst eines Vorschlags gehen könne: so lehret ihn der gute Geschmack, daß er erstlich einen ganzen Ton aufsteigen müsse, um hernach mit dem Vorschlage wieder herab gehen zu können (f); oder er räth ihm, ohne Vorschlag, vermittelst einer immer höher werdenden

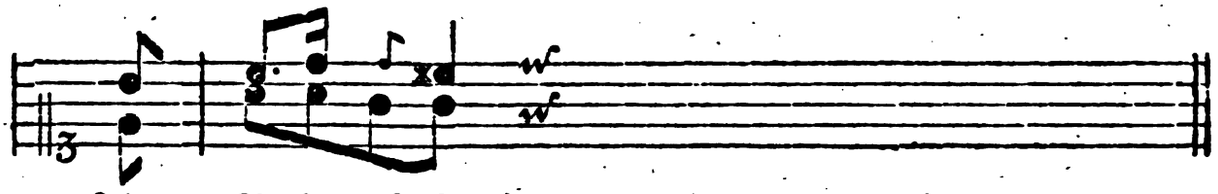
Ziehung

Ziehung der Stimme, (messa di voce crescente) in den gedachten halben Ton zu kommen zu suchen (g).

(f) Aus der bey (d) angeführten Ursache, gehöret in den meisten Fällen gar kein Vorschlag hieher. Folglich würde es dem guten Geschmacke wenig gemäß seyn, wenn einer z. E. diesen Satz:



also singen wollte:



der folgende Rath ist besser.

(g) Man läßt hierbey die Stimme nach und nach, durch so viele kleinere Untercintheilungen eines halben Tones, als jedem anzugeben möglich sind, gleichsam unvermerkt, nach der Höhe zu, durchgehen, bis man die verlangte Stufe eines halben Tones, erstiegen hat. Einem der noch keinen Begriff davon hat, läßt sich dieses leichter vorsingen, als mit Worten beschreiben. Es versteht sich aber von sich selbst, daß hierbey die Stimme ja nicht abgesetzet werden; sondern immer, ohne einiges neues Anstoßen mit dem Athem, in einem fortklingen müsse, bis sie die vorgeschriebene Note erreichet hat.

Ist nun der Schüler hiervon hinlänglich unterrichtet worden; so werden ihm die Vorschläge, durch eine beständige Uebung, so bekannt werden, daß er, wenn er kaum die Schule verlassen, über diejenigen Componisten wird lachen können, welche die Vorschläge durch Noten andeuten; entweder weil sie für neumodisch gehalten seyn wollen; oder weil man glauben soll, daß sie besser singen können, als die Sänger (h). Haben sie bey ihren andern Verdiensten diese herrliche Eigenschaft noch dazu: warum schreiben sie denn nicht auch die willkührlichen Veränderungen hin, welche viel schwerer, und noch viel nothwendiger sind, als die Vorschläge (i). Zeichnen

sie diese aber endlich in der Absicht, um nicht den ruhmvollen Namen der Virtuosen nach der Mode zu verlieren; so sollten sie zum wenigsten bedenken, daß dieser Charakter wenig Mühe und noch weniger Fleiß kostet. Armes Wälschland! Aber man sage mir doch: wissen etwan die heutigen Sänger nicht wo die Vorschläge angebracht werden müssen, wenn man sie ihnen nicht mit dem Finger andeutet? Zu meiner Zeit zeigte sie die Einsicht an. O ewige Schande für denjenigen, welcher diese ausländische Kinderey zuerst eingeführet hat, bey unserer Nation, welche doch den Ruhm hat, daß sie andere Völker den größten Theil der schönsten Künste, absonderlich den Gesang, lehret! O große Schwachheit desjenigen, welcher sich durch Beyspiele verführen läßt! O ehrenrührige Beschimpfung für euch, ihr neumodischen Sänger, die ihr euch Lehren geben laßt, welche nur für Kinder gehören. Die Leute jenseit der Alpen verdienen daß man ihnen nachahmet, und sie hochschätzet; aber doch nur in denen Dingen, in welchen sie vortreflich sind (k).

(h) Wer im Stande ist eine ganze Arie zu machen; für den würde es ein großes Unglück seyn, wenn er nicht wissen sollte, wo dem Gesange, welchen er doch ganz erfunden hat, etwan hier und da ein Vorschlag beygefüget werden könne, oder müsse. Keine weitere Ruhmbegierde aber, als diese, kann dem Componisten welcher die Vorschläge mit hin schreibt, zur Last geleget werden. Aber wie, wenn es nun zu den Zeiten, in welchen dieses Buch ins Deutsche übersetzet, und mit Anmerkungen herausgegeben wird, zu den Zeiten, in welchen die neumodischen Virtuosen in Tosis Tagen, mit denen er sich hier herumzanket, auch alt geworden sind, beynahe nöthig schiene, Warnungszeichen zu erfinden wo kein Vorschlag gemacht werden soll, um der Vorschlagssucht der neuesten wälschen Sänger und Instrumentisten, welche hierinn, um die Wette, einander nachzuahmen suchen, Einhalt zu thun? Auf wen würde unser Schriftsteller alsdenn schelten?

(i) Sänger, welche bey einer gründlichen Einsicht in die Gesetze der Harmonie, auch noch mit einem erfindungsreichen Geiste begabet sind, haben freylich der Hülfe des Componisten hierinn nicht nöthig. Wenn aber nun eine, der willkührlichen Veränderungen fähige, Arie manchem

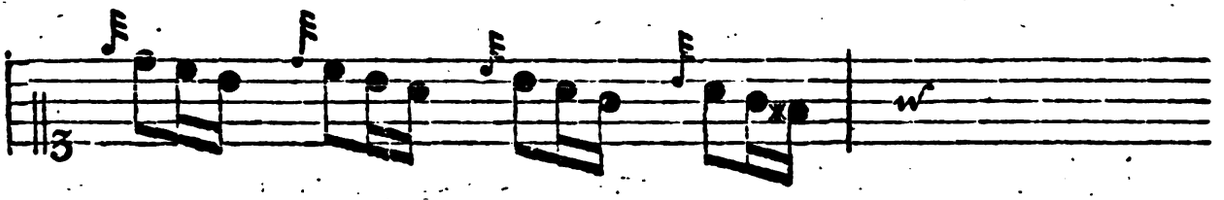
manchem Sänger in die Hände fällt, der bey einem trockenen Kopfe, auch noch dazu von aller Kenntniß der Harmonie entblößet ist; der entweder die in der Arie herschende Leidenschaft nicht einsieht, oder doch den Ausdruck derselben seiner Veränderungssucht aufopfert: würde es nicht, für die Ehre des Sängers, und für das Vergnügen der Zuhörer weit vortheilhafter seyn, wenn der Componist sich die gütige Mühe genommen hätte, bey der simpeln Melodie der Arie, auch zugleich mit dazu zu schreiben, wie sie am geschicktesten, durch willkührliche Veränderungen, ausgezieret werden könnte. Wir andern deutschen Sänger, hinter den Bergen, wollen indessen, wenn ja einer oder der andere von uns das Unglück hätte, nicht selbst was kluges erfinden zu können, uns lieber, in diesem Falle, der Hülfe des Componisten, oder wenigstens unsers Accompagnisten (wenn es uns etwan zu schwer, oder zu unbequem deucht, uns selbst mit dem Claviere, bey unserer besondern Uebung, zu begleiten,) bedienen. Haben wir doch, wenn wir ja für das angesehen seyn wollen, was wir wirklich nicht sind, eben nicht nöthig, allen Leuten unsere Heimlichkeiten zu entdecken. Indessen wollen wir uns bemühen, die uns, im Vertrauen, vorgeschriebenen Veränderungen rein, genau, und dem Ausdrucke der Leidenschaften gemäß, vorzutragen: so wird uns zum wenigsten die Ehre einer guten Ausführung nicht entgehen. Denen aber, welche wirklich aus ihrer eigenen Empfindung und Erfindung gute Veränderungen gut vorbringen, wollen wir, ihr Vaterland mag seyn welches es will, ihre Vorzüge in diesem Stücke nicht absprechen.

(k) Die Gewohnheit, die meisten Vorschläge durch eigene kleine Noten anzudeuten, hat ungeachtet der Klagen unsers Verfassers, doch bis itzo noch, bey den meisten Componisten die Oberhand behalten. Wir wollen uns bemühen, die Natur und den Gebrauch der Vorschläge etwas genauer und vollständiger zu untersuchen.

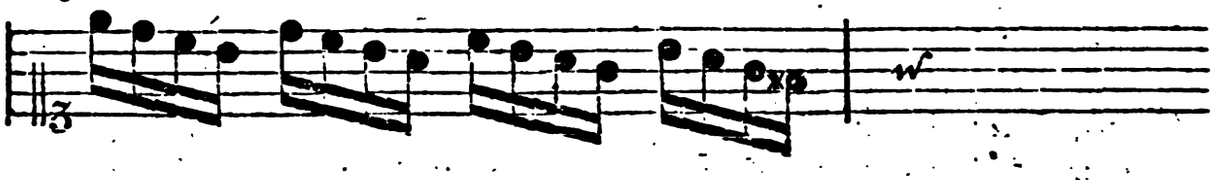
Die Absicht, weswegen von dem Ausführer einigen Tönen der Melodie Vorschläge vorgesetzet werden, ist entweder: 1) den Gesang desto besser mit einander zu verbinden; oder 2) etwas scheinbar Leeres in der Bewegung des Gesanges auszufüllen; oder 3) die Harmonie noch reicher und mannigfaltiger zu machen; oder endlich 4) dem Gesange mehrere Lebhaftigkeit und Schimmer mitzutheilen. Zuweilen ist nur eine oder die andere, zuweilen sind mehrere dieser angeführten Veranlassungen zu einem Vorschlage zugleich, vorhanden.

Alle Vorschläge werden zu der Zeit angegeben, wenn die Note, vor welcher man sie anbringt, ihrer eigentlichen vorgeschriebenen Geltung nach, eintreten sollte, und also mit dem Basse und den andern Begleitungsstimmen dieser Hauptnote des Gesanges, zugleich. Sie gehören demnach alle in die Zeit, nicht der vorhergehenden, sondern der auf sie folgenden Note: und diese Note verliert folglich von der Dauer, welche sie ihrer Geltung nach haben sollte, so viel, als dem Vorschlage gegeben wird. Hieraus folget noch die, für einen Sänger, sehr nöthige Regel: daß man allezeit die Sylbe, welche zu der Hauptnote, so einen Vorschlag, oder irgend eine andere Auszierung vor sich hat, gehöret, schon auf dem Vorschlage auszusprechen anfangen müsse.

Einige Vorschläge sind ganz kurz, und bey allen Noten, vor denen sie stehen, es mag derselben Geltung, und auch die Tactbewegung seyn, welche sie will, von einerley, das ist sehr geringer Währung. Sie benehmen der Hauptnote, von ihrer bestimmeten Dauer, so wenig als möglich ist. Doch versteht sich, daß sie größtentheils nur vor kurzen Noten Platz finden: weil ihre Absicht hauptsächlich auf die Vermehrung der Lebhaftigkeit, und des Schimmers des Gesanges, gerichtet ist. Wenn also, auch bey einer geschwinden Tactbewegung, vor jeder der folgenden vier Figuren des Gesanges ein Vorschlag stünde:



so müssen diese Vorschläge nicht etwan wie Sechzehntheile, sondern wie Zwey und dreyßigtheile ausgeführet werden: damit der Zuhörer nicht anstatt jener Figuren diese folgenden zu hören bekomme:



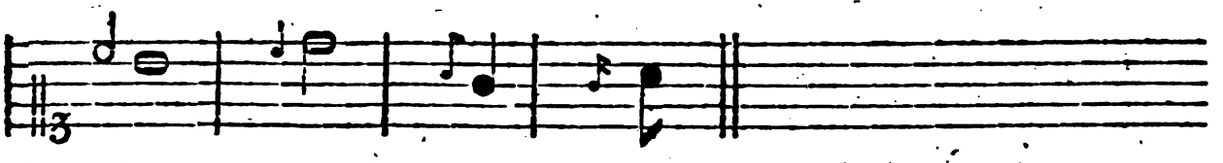
als welches dem Sinne des Componisten, wenn er anders richtig und bestimmt zu schreiben gewohnt ist, zuwider seyn würde.

Andere Vorschläge sind länger als jene, doch nicht allezeit von einerley Währung, als welche sich nach der Geltung der Note, vor der sie angebracht werden können, richtet, und ihre besondern Regeln hat.

Aus

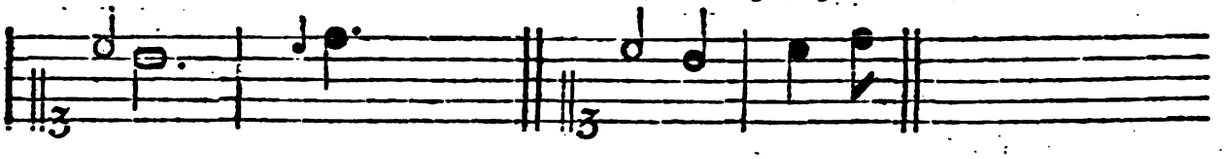
Aus dieser Ursache nennet Bach, im Versuche über die wahre Art das Clavier zu spielen, diese Vorschläge, wegen ihrer veränderlichen Währung, veränderliche, die kurzen aber unveränderliche Vorschläge. Ich werde diese Benennung, weil sie die genaueste ist, beybehalten.

Die veränderlichen Vorschläge dauern, ordentlicher Weise, die Hälfte von der Zeit der Hauptnote. Hier sind sie, so wie ich auch ferner thun werde, durch die kleinern Noten, ihrer wahren Geltung nach, angedeutet:

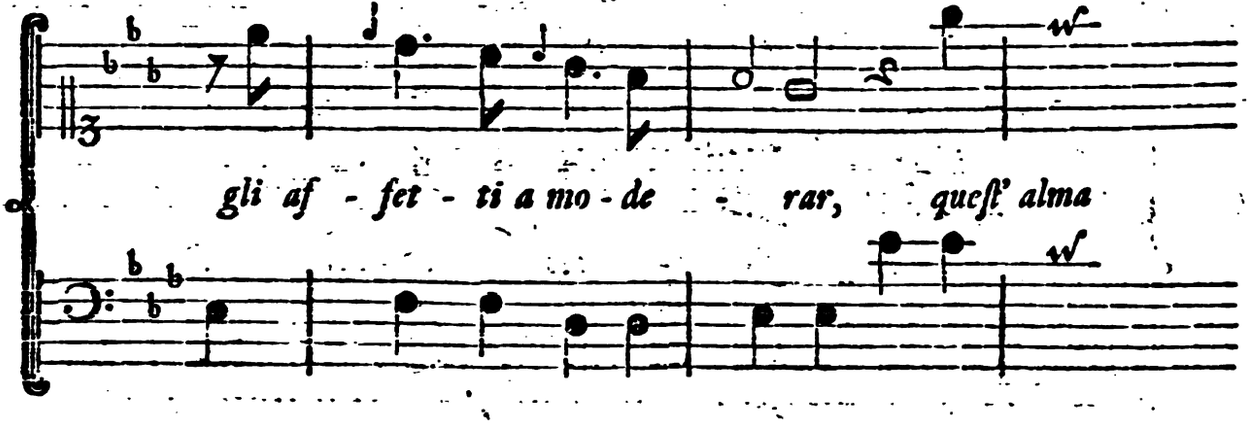


Steht aber noch ein Punct hinter der Hauptnote, so nehmen sie die Zeit der ganzen Note ein; und diese wird erst zur Zeit des Punctes angegeben. Z. E.

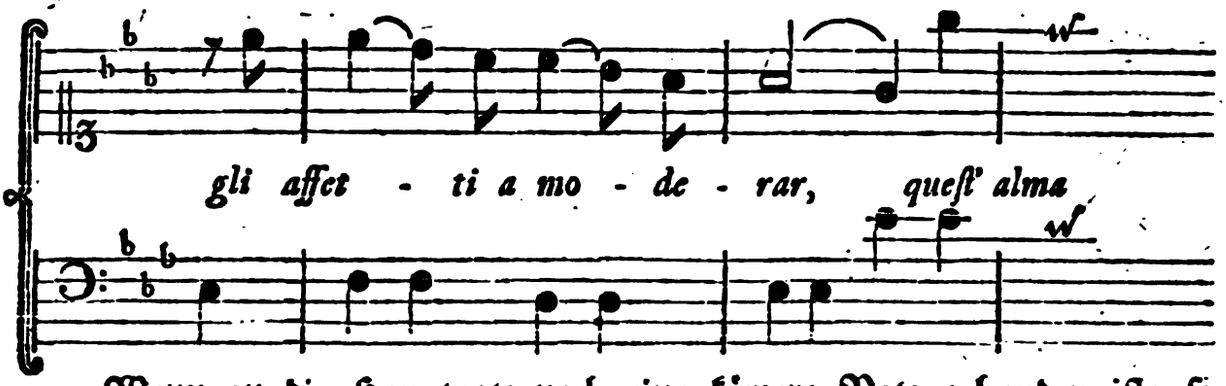
wird so ausgeführet:



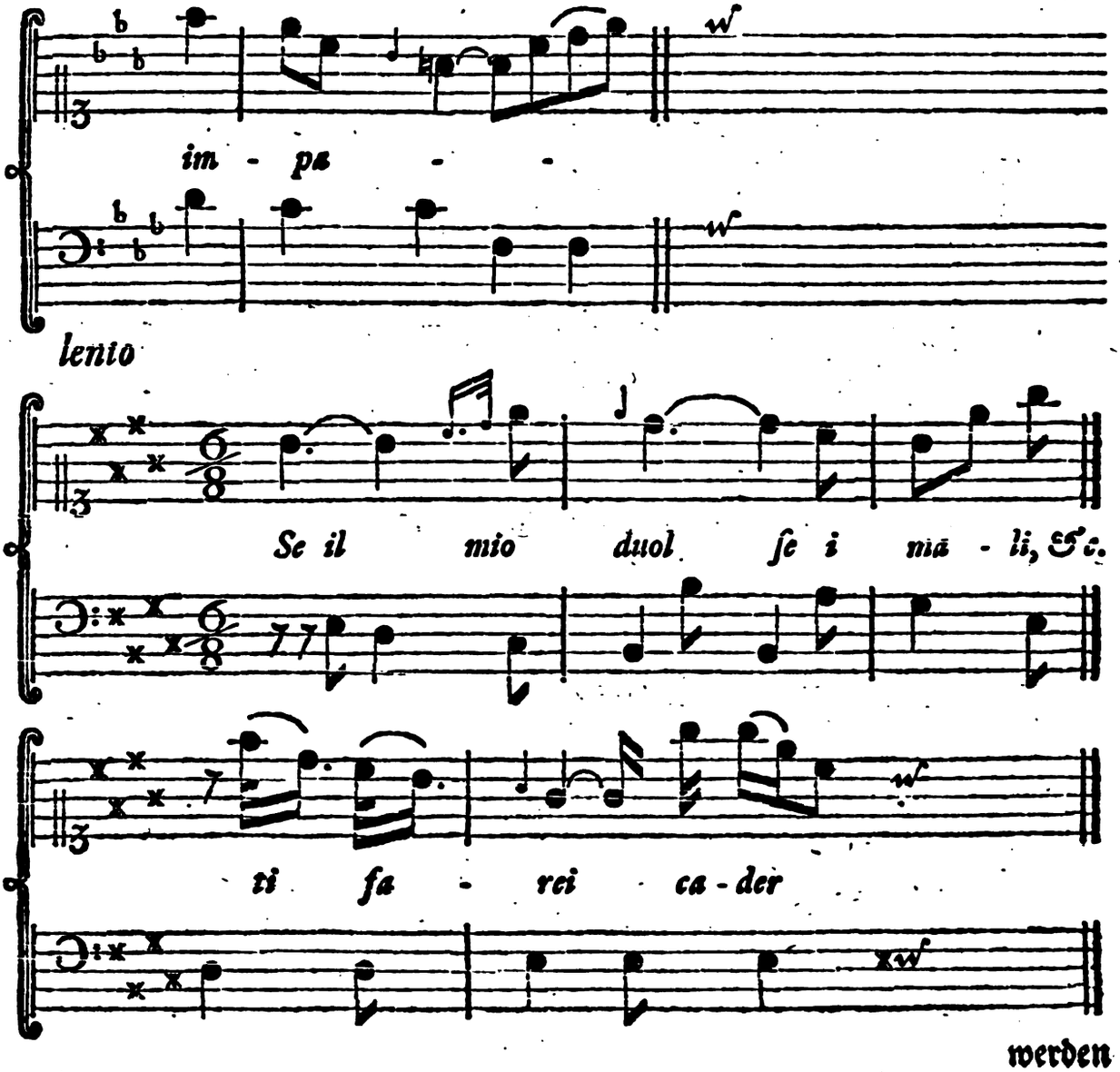
Ein gleiches geschieht nicht selten vor denen Noten, auf welche eine Pause folget: als wo gleichergestalt der Vorschlag die Zeit der ganzen Hauptnote einnimmt; die Hauptnote aber erst zur Zeit der Pause angeschlagen wird. Doch ist diese Regel nicht ohne Ausnahme, und kann größtentheils nur bey einem schmeichelnden Gesange angebracht werden. Von beyden sehe man hier ein Beyspiel:



Dieſes wird vorgetragen als wenn es ſo geſchrieben wäre:

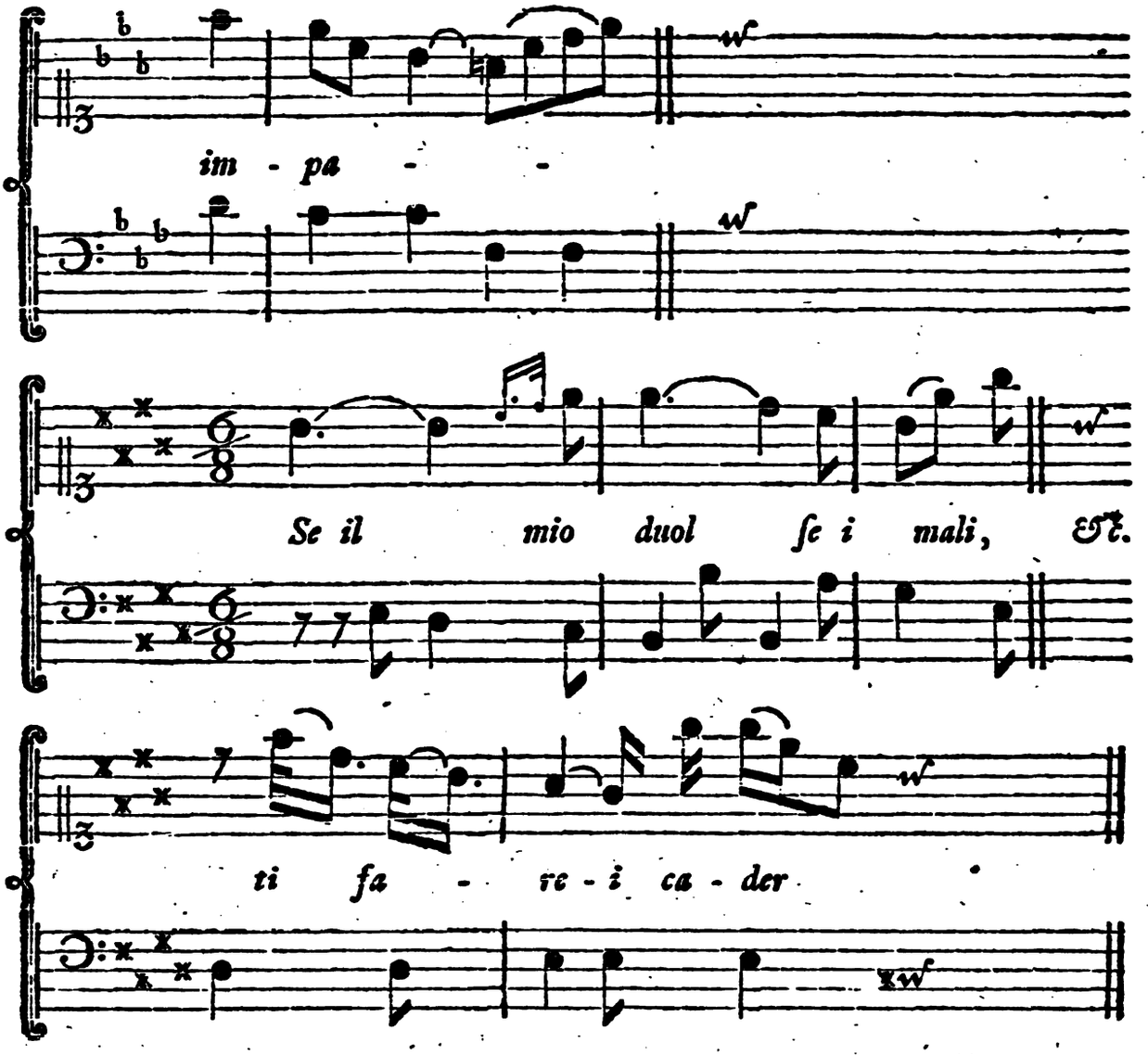


Wenn an die Hauptnote noch eine kürzere Note gebunden iſt: ſo nimmt der Vorſchlag auch alle Zeit der Hauptnote weg; und dieſe tritt erſt zur Zeit der daran gebundenen kurzen Note ein. Z. E.

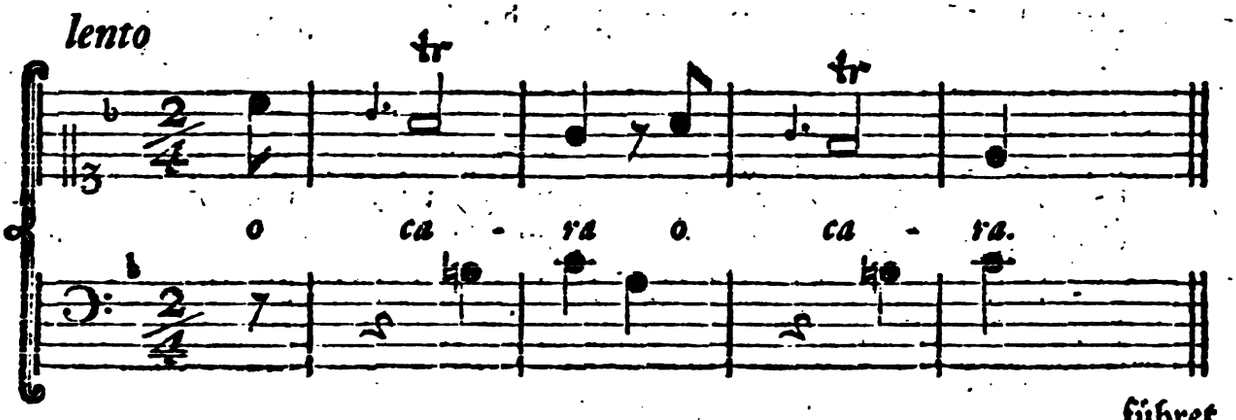


werden

werden so gesungen:

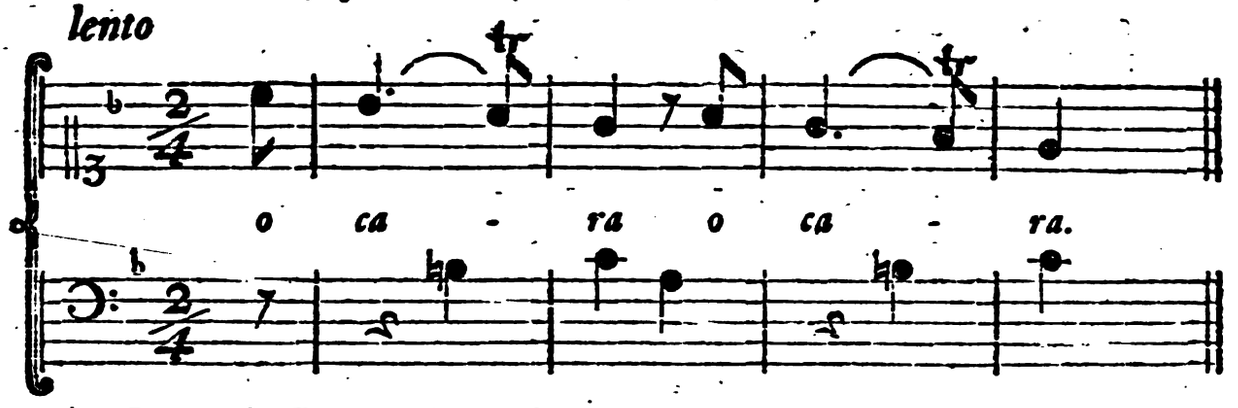


Auch der Ausdruck des Affectes erfodert bisweilen daß der Vorschlag länger als die Hälfte gehalten werde. Z. E.



führet

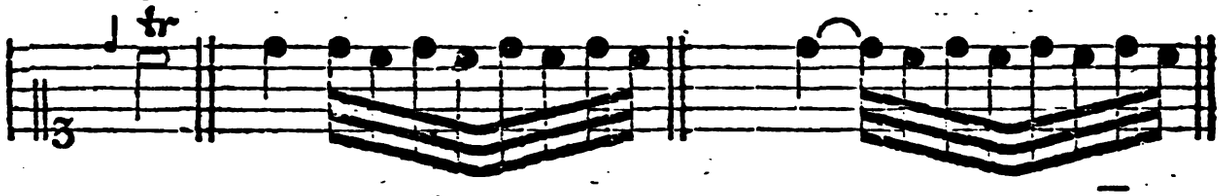
führet man so aus:



Soll der Endzweck der bessern Verbindung der Melodie erreichet werden: so muß der Vorschlag an die auf ihn folgende Note so fest angehänget werden, daß nichts Leeres dazwischen bleibt. Folglich müssen alle Vorschläge an die Hauptnoten geschleifet werden.

Es ist also unrecht, wenn man bey einem Triller der einen Vorschlag vor sich hat, nach dem Vorschlage, die erste Note des Trillers wieder von neuem angiebt. Denn der Vorschlag ist nichts anders als die verlängerte erste Note des Trillers. Z. E.

unrechte Ausführung, rechte Ausführung.

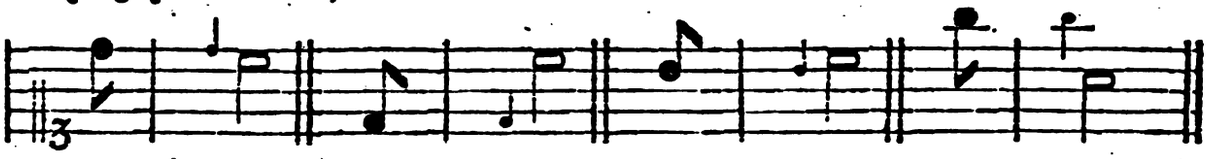


Wenn der Componist das Gegentheil verlanget; so wird er das d nicht als einen Vorschlag, sondern als eine Hauptnote ausschreiben.

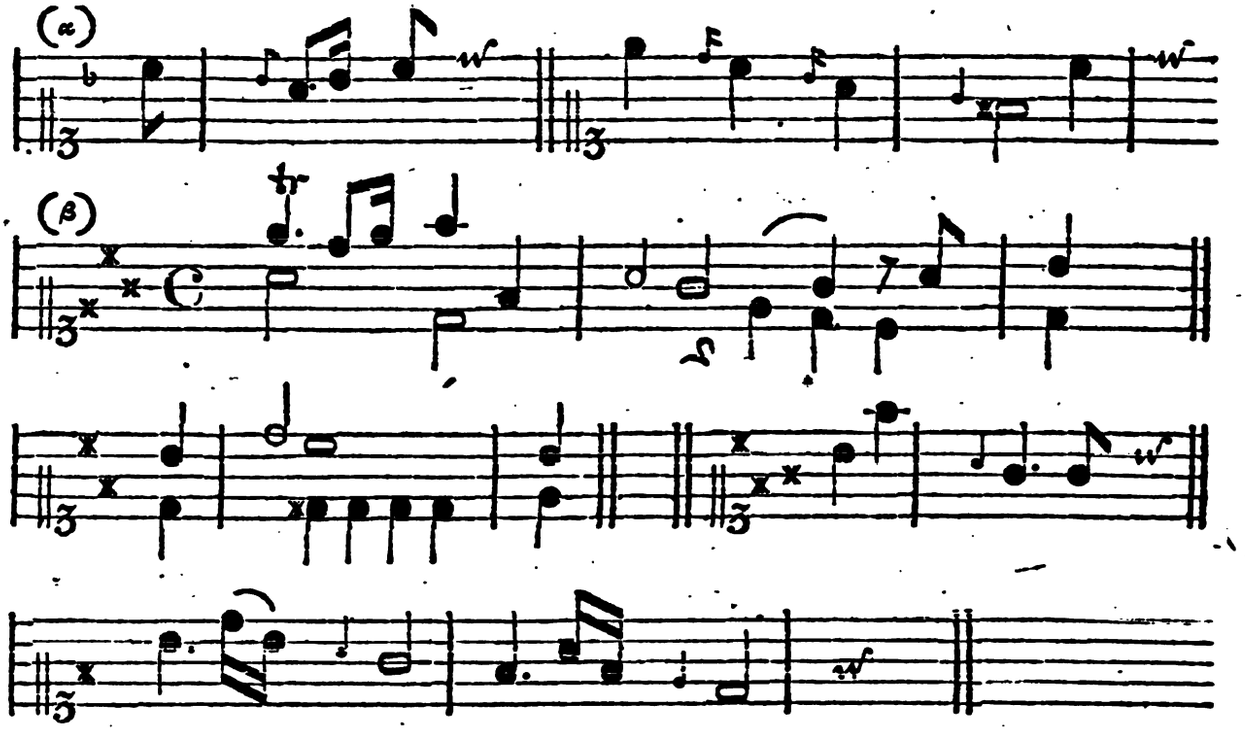
Damit der, vermittelst der Vorschläge, der Melodie zugesetzte Zierrath desto kennbarer seyn, und desto deutlicher vernommen werden möge; so muß jeder Vorschlag, er sey lang oder kurz, veränderlich oder unveränderlich, allezeit stärker angegeben werden, als die auf ihn folgende Hauptnote. Diese wird allezeit schwächer angegeben als jener; doch immer eine mehr, die andere weniger schwach; so wie es die Empfindung des Ausführers ihm an die Hand giebt. Sind die Vorschläge lang; so müssen sie, so wie jede lange Note eines Gesanges, erst schwächer angefangen, hernach verstärket, und wieder mit der Schwäche an die Hauptnote gezogen werden.

Die

Die Vorschläge wiederholen entweder, und zwar größtentheils, die vorhergehende Note,



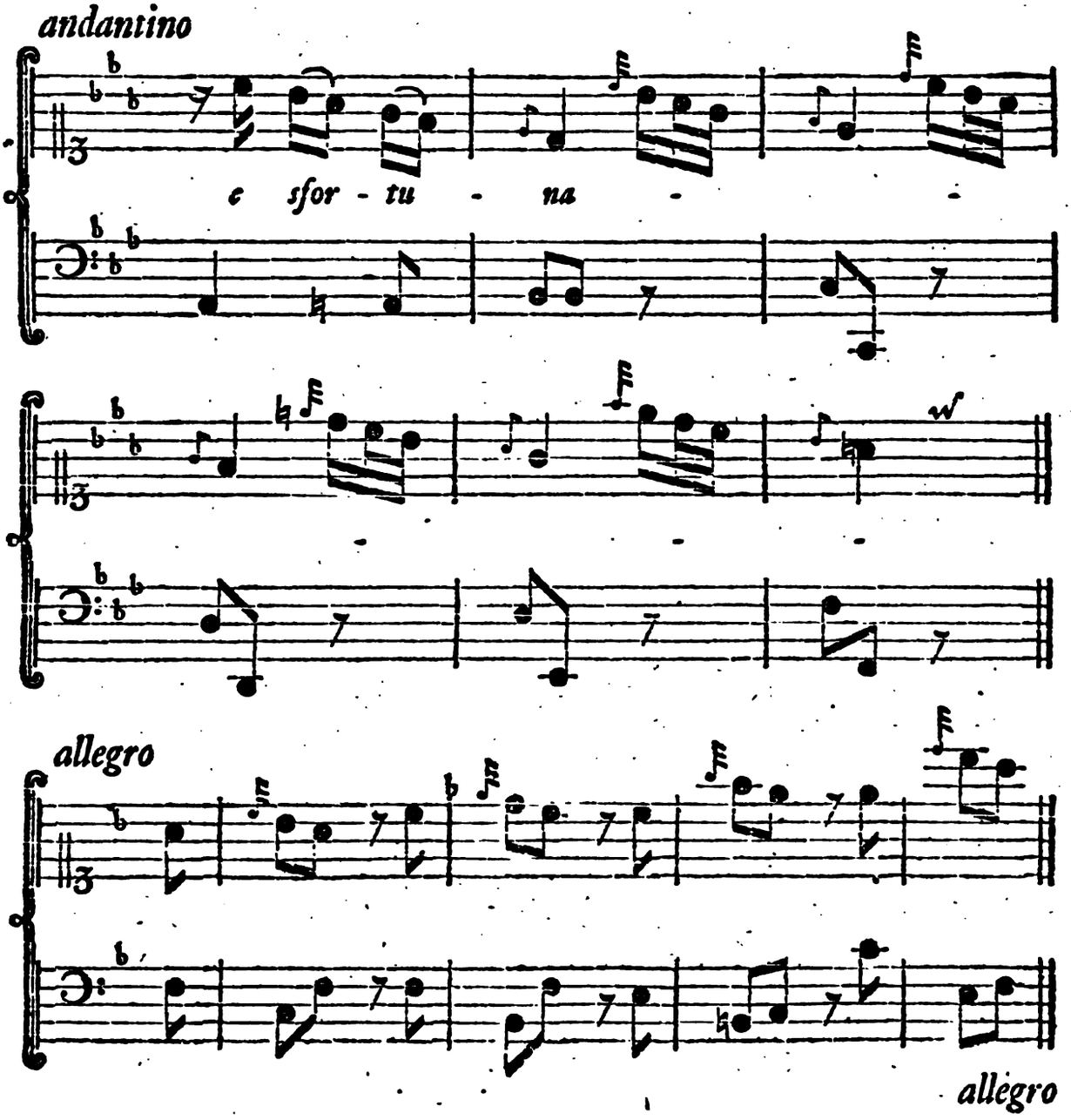
oder sie schlagen eine neue an; welches am meisten bey Ausfüllung eines oder mehrerer herunter fallenden Terzensprünge (α), doch aber auch bey anderer Gelegenheit geschieht (β).

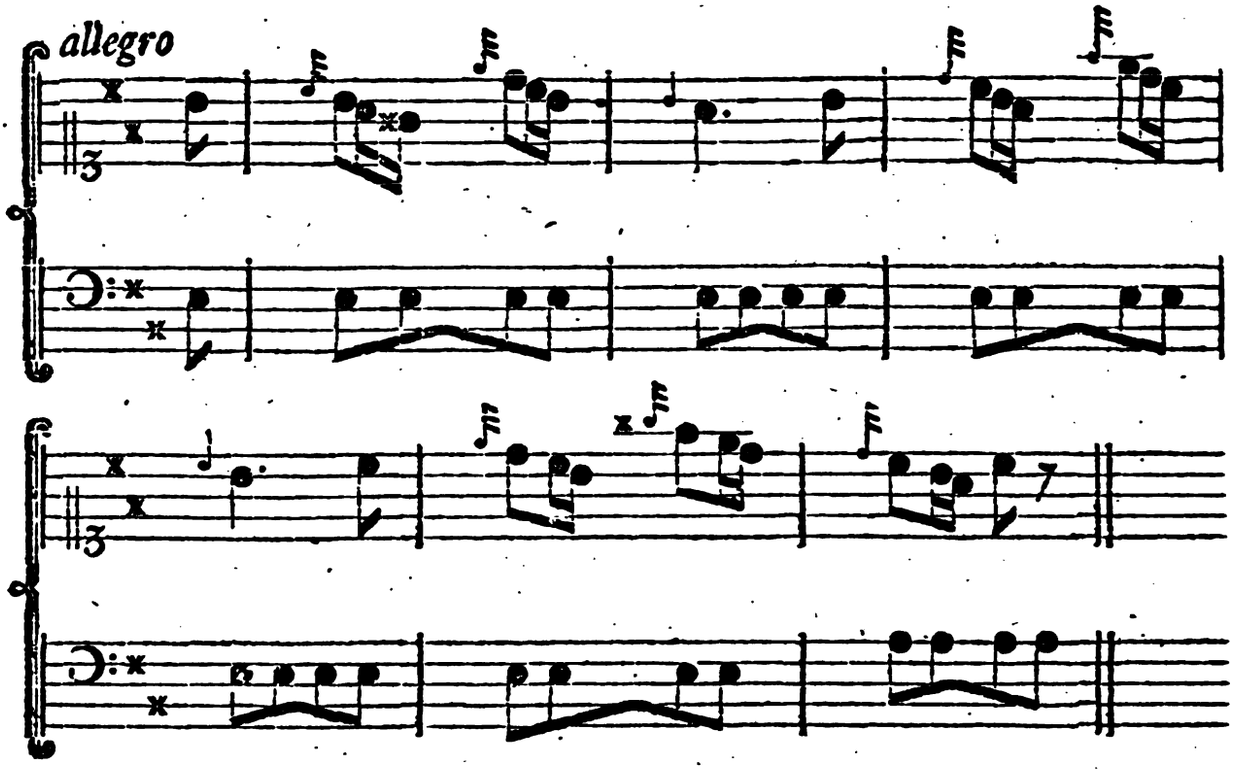


Und also sind die **Vorschläge** entweder **auf- und absteigend**, oder **auf- und abspringend.**

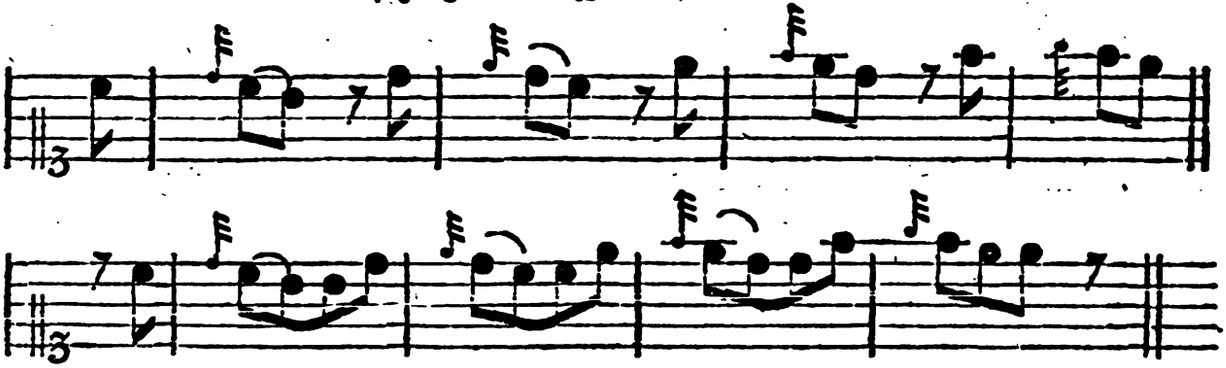
Die Vorschläge welche die vorhergehende Note nicht wiederholen, sondern eine neue anschlagen, kommen nur von oben herab vor. Der harmonische Grund solcher frey anschlagenden Vorschläge, zumal wenn sie veränderlich sind, und keine Terzensprünge ausfüllen, ist dieser: Sie sind ein Ton aus der Harmonie, in welcher die vorige Note stand, welcher als eine Aufhaltung des vorigen Accords, zum Vorschlage der folgenden Note gemachet wird. Sie haben also mit den Dissonanzen, welche immer eine Aufhaltung der vorhergehenden, oder eine Vorausnahme der folgenden Zusammenstimmung sind, einerley Ursache: um so vielmehr, da die meisten Vorschläge Dissonanzen sind. Diejenigen

Vorschläge aber, welche Terzensprünge ausfüllen, haben nicht dieses itzt-gesagte, sondern nur die Verbindung der Melodie zur Vertheidigung. Hierbey lassen die strengsten Regeln des Gebrauchs der Dissonanzen bisweilen eine Ausnahme zu. Man entschuldiget ja so gar manche Freyheit bey den ausgeschriebenen Hauptnoten der Melodie mit dem Vorschlage. Am meisten herschet diese Freyheit bey den freyanschlagenden **unveränderlichen Vorschlägen**, welche hauptsächlich den Brillant oder Schimmer des Gesanges vermehren sollen. Diese gehören bisweilen in die vorhergehende Harmonie, bisweilen nicht; wie aus nachfolgenden Beyspielen erhellet:

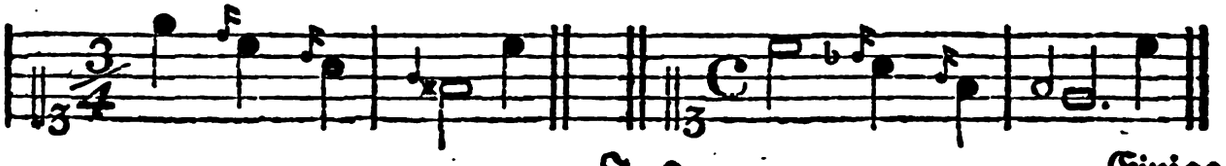




Sehr häufig kommen dergleichen unveränderliche Vorschläge in geschwinder Tactbewegung vor, wenn im Niederschlagen des Tacts die Hauptnote wiederholet wird, welche im Anschlagen vorhergieng, und die folgende einen Ton tiefer geht; es mag eine Pause darnach kommen oder nicht. Hier schlägt man vor der wiederholeten ersten Note, allemal die Secunde drüber als einen Vorschlag an. Z. E.

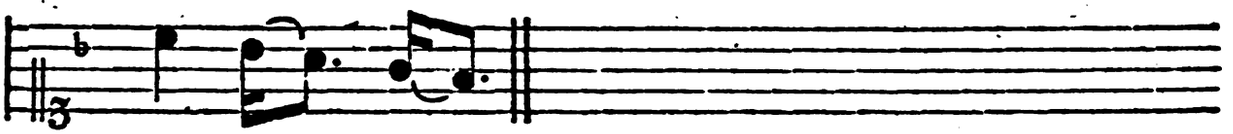


Wenn zween Terzensprünge herabwärts auf einander folgen: so sind die dazwischen stehende Vorschläge gemeiniglich unveränderlich. Folgt noch ein dritter darauf; so ist er veränderlich.



Einige berühmte Ausführer wollen die beyden erstern, nach Art der Franzosen, mit in die Zeit der vorhergehenden Note gerechnet wissen; doch so, daß dem Vorschlage, um ihn von einem Nachschlage der vorigen Note zu unterscheiden, ein gelinder Hauch gegeben, und er im übrigen, in allem als ein anderer Vorschlag behandelt werde. Sie führen also dieses Beyspiel:

Sie wollen damit den Ausdruck dieser Vorschläge, von dem Ausdrucke einer andern ordentlich ausgeschriebenen Figur, von eben diesen Tönen, wo die erste Note kürzer ist als die zweyte, und welche dem sogenannten Lombardischen Geschmacke vorzüglich eigen ist, unterscheiden.



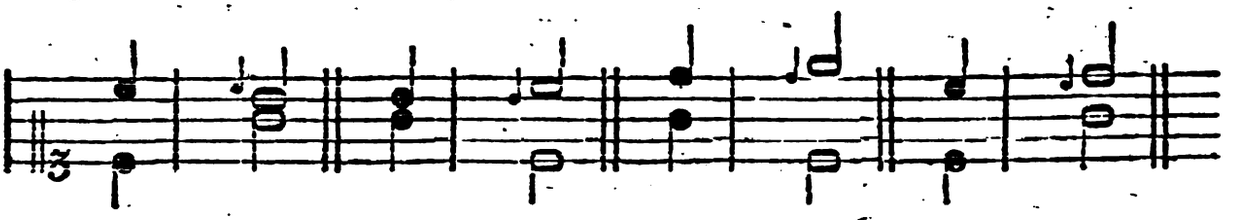
Doch geben sie zu, daß bey dieser Figur die erste Note stärker und schärfer angegeben werden muß, als wenn sie ein Vorschlag wäre. Andere berühmte Ausführer aber, ziehen auch die Vorschläge, von denen hier die Rede ist, nach der allgemeinen Regel der Vorschläge, in die Zeit der folgenden Note. Doch wollen sie, daß diese Vorschläge, absonderlich bey langen Noten, und im Adagio, nicht ganz kurz seyn, sondern den dritten Theil der folgenden Note, oder soviel als die erste Note einer Triole, in welche man die Hauptnote in den Gedanken eintheilet, einnehmen sollen. Sie würden also das obige Exempel so ausführen:

Die Vorschläge, welche vor Triolen stehen, sind allezeit unveränderlich.

Die veränderlichen oder langen Vorschläge, als welche, ausser der Verbindung der Melodie, auch die Harmonie mannichfaltiger machen sollen, geben größtentheils gegen den Baß eine Dissonanz an. Diese Dissonanz ist mehrentheils eine Quarte, Septime, oder None, wenn die

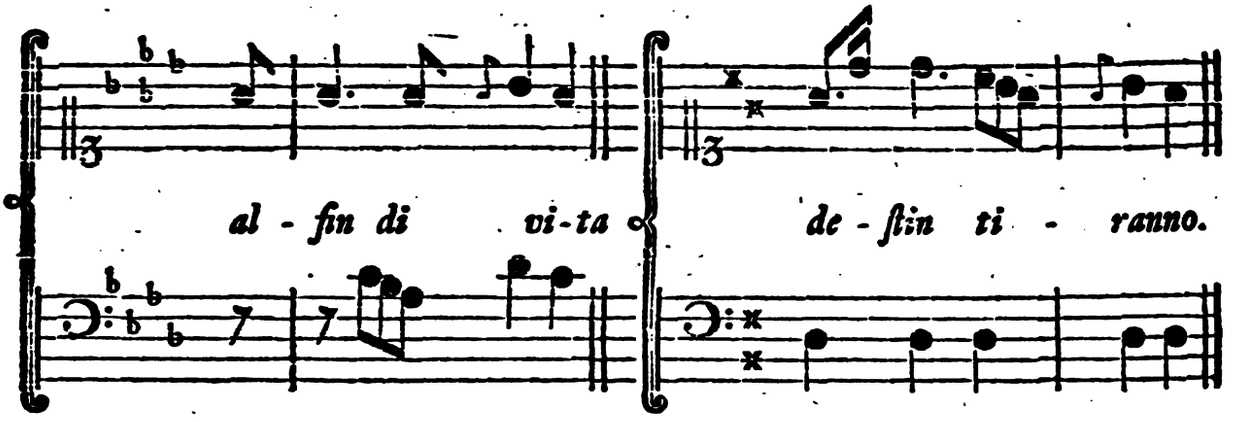
Vor-

Vorschläge absteigen, und eine None oder Secunde, oder eine Septime, auch eine Quarte, wenn sie aufsteigen.

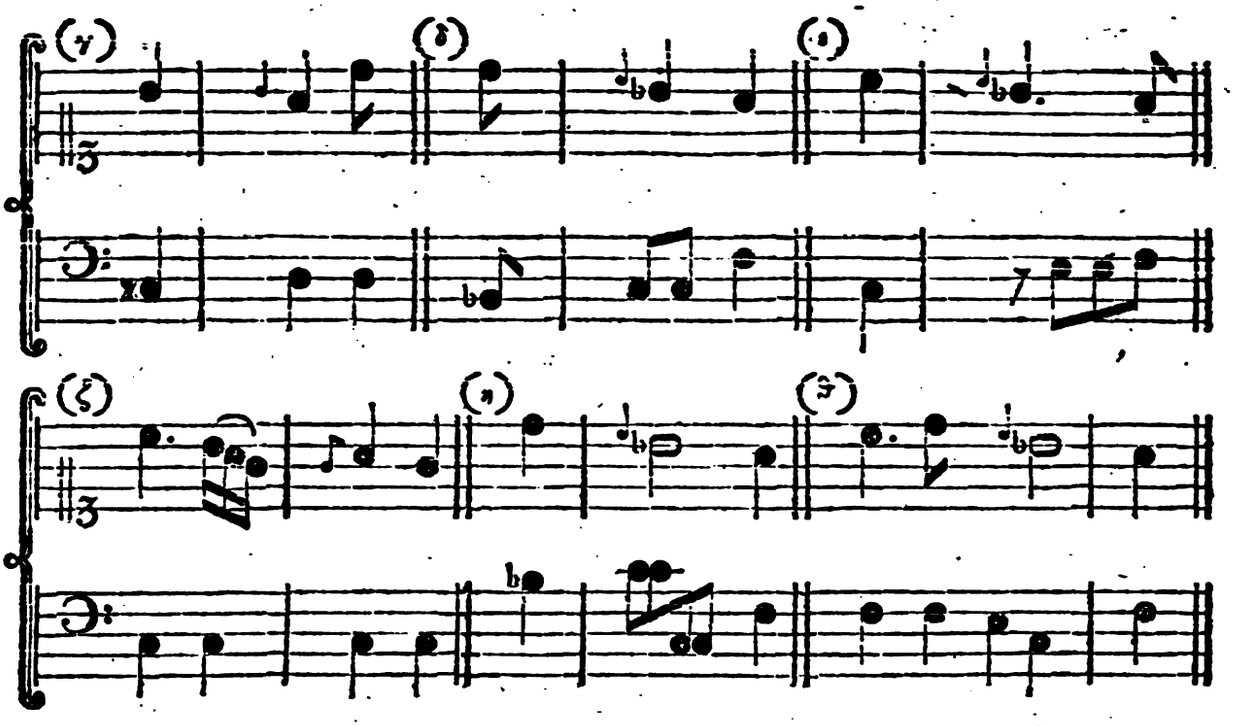


Denn die Dissonanzen vornehmlich sind das, was die Harmonie am meisten mannigfaltig macht. Und da man, den Regeln des guten Geschmackes gemäß, die Noten, bey welchen die Dissonanz eintritt, gemeiniglich stärker angiebt, als die Consonanzen: so liegt auch hierinn ein Theil der Ursachen, warum die Vorschläge stärker angegeben werden als die Hauptnoten, welche in diesem Falle gemeiniglich Consonanzen sind.

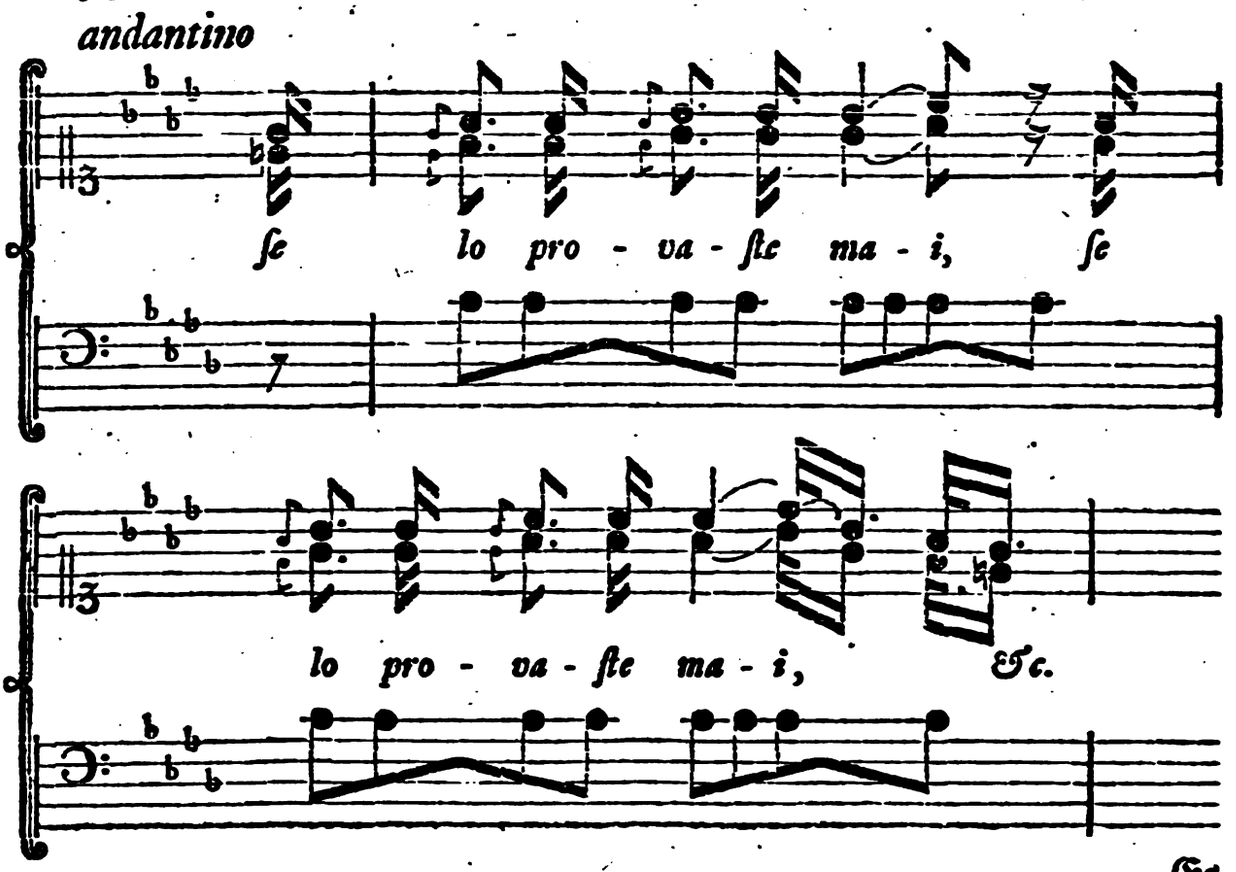
Doch da die Vorschläge auch das Leere welches etwan in der Bewegung vorzufallen scheint, ausfüllen sollen; und dieses auch durch Consonanzen bewirket werden kann: so können, bey gewissen Gelegenheiten, die veränderlichen Vorschläge auch aus Consonanzen bestehen. Z. E.



Sehr oft ist der consonirende Vorschlag eine Note aus dem Accorde der Quarte und Sexte, oder der Quarte und Octave vor dem reinen (γ), oder dem Septimen Accorde (δ); bisweilen auch die Sexte vor der kleinern Quinte (ε), oder die Quinte vor der Sexte (ζ), u. s. w. Man sieht hieraus, daß der vorigen Regel zuwider, hier bisweilen die Hauptnote eine Dissonanz ist (η), oder durch die Aufhaltung die der Vorschlag verursachet, zu einer wird (ϑ). Und doch muß man auch hier den Vorschlag stärker, die Hauptnote schwächer angeben.

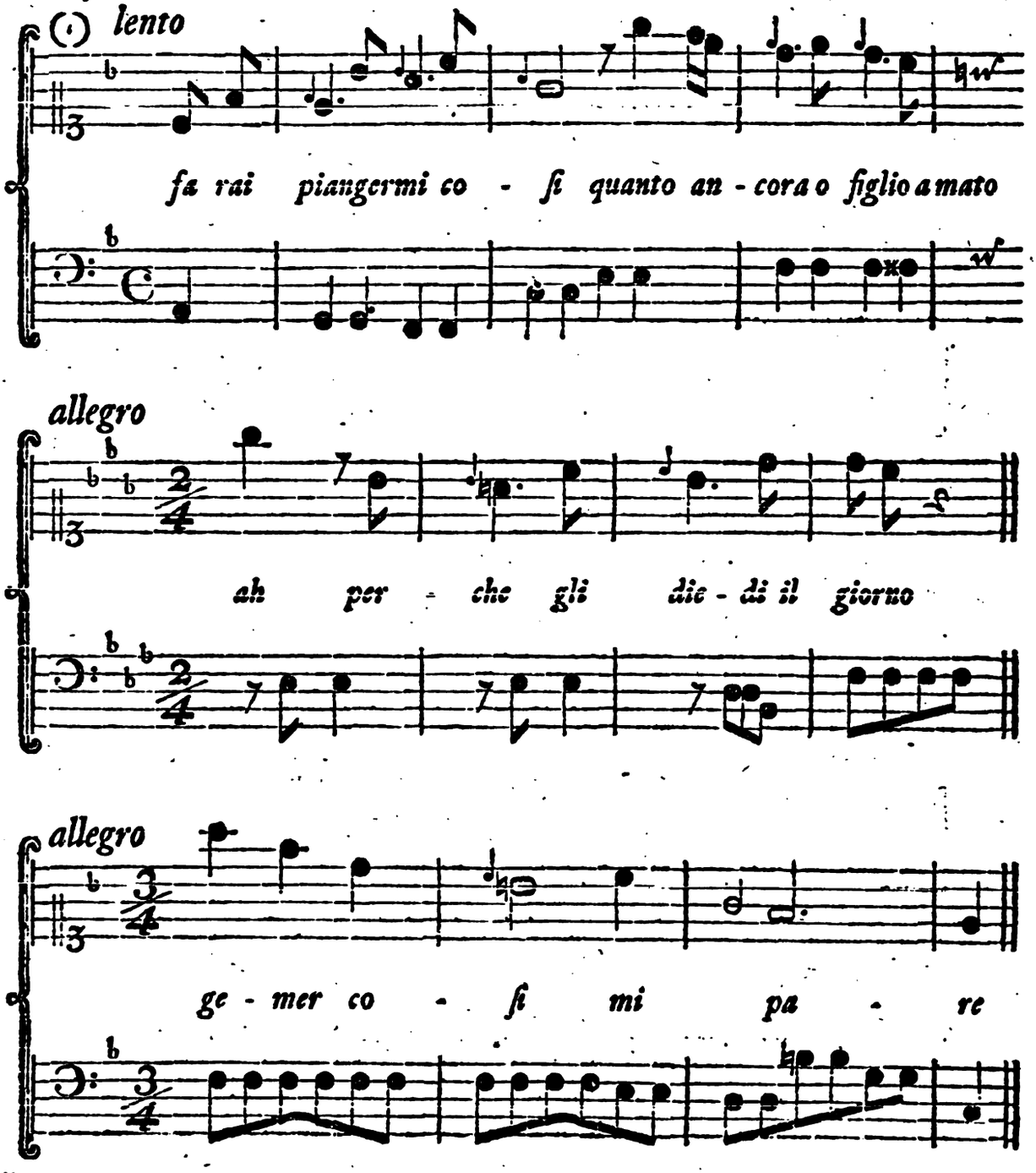


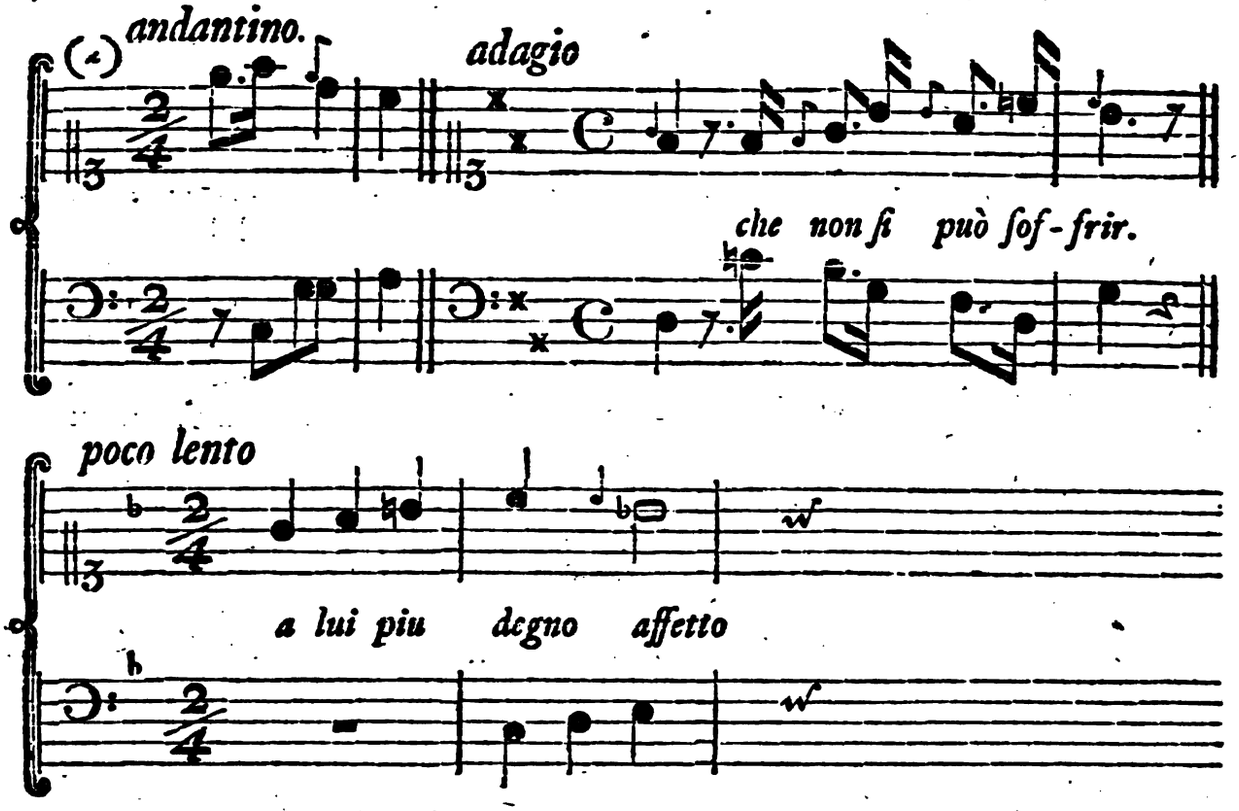
Man bemerke noch folgendes Beyspiel, welches hier unterschiedenes erläutert, und zugleich zeiget, wo die aufsteigenden Vorschläge auch sonst noch gute Wirkung thun können:



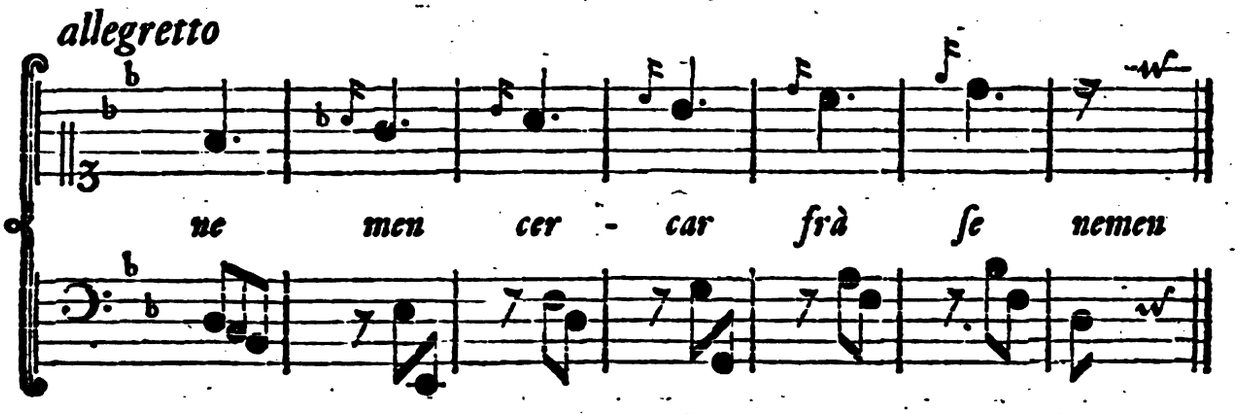
Es

Es ist natürlich, daß die veränderlichen Vorschläge nur vor solchen Noten stehen können, welche entweder durch ihre Geltung, oder durch die Tactbewegung etwas lang sind, und die Anbringung einer Dissonanz erlauben. Folglich stehen sie nur vor anschlagenden Noten, zu Anfange der sogenannten guten Tacttheile (ı), auch wohl, bey langsamer Tactbewegung, vor jedem Tactgliede (x):





Dieſe letztern und ähnliche Vorfälle bey langſamer Tactbewegung ausgenommen, ſind die Vorſchläge, welche vor den ſchlimmen oder durchgehenden Tactgliedern, und überhaupt vor allen kurzen Noten vorkommen, alle kurz oder unveränderlich. Doch ſind auch nicht alle Vorſchläge vor den guten Tacttheilen, wenn dieſe aus langen Noten beſtehen, lang: weil bey einigen ſeltenen Fällen, auch vor langen Noten kurze Vorſchläge angebracht werden können. Z. E.



Dergleichen Vorſchläge wie dieſe aber, werden nicht gar ſo kurz als die unveränderlichen, doch auch nicht nach der Regel der veränderlichen gemacht. Sie ſind alſo gleichſam das Mittel zwiſchen jenen beyden.

Wer

Wer aus den obigen Exempeln sich etwan noch keinen hinlänglichen Begriff von dem was Tacttheile, Tactglieder, anschlagende oder durchgehende Noten sind, machen kann; der merke, daß bey den geraden Tactarten, nur der Viervierteiltact, und der eigentliche Allabrevetact, welcher eine Brevis oder vier halbe Schläge hat, zween eigentliche, und zwar gleiche Theile habe, deren ersterer mit dem ersten, der zweyte mit dem dritten Viertheil, oder halben Schlage anfängt. Ein iegliches Viertheil, oder im Allabrevetacte, ein ieglicher halber Schlag, ist ein Glied: von denen das erste und dritte, welche zugleich der Anfang iegliches Tacttheiles sind, anschlagende, das zweyte und vierte aber durchgehende Tactglieder genennet werden können. Von den noch kleinern Noten, in welche die Tactglieder wieder eingetheilet werden, heißt allemal die Note von der ungeraden Zahl die anschlagende, oder gute, die von der geraden Zahl die durchgehende oder schlimme Note. Z. E. das erste, dritte, fünfte, siebente Viertheil, oder Achttheil, oder Sechzehntheil ꝛc. sind anschlagend; die zweyte, vierte, sechste, und achte ꝛc. dieser kurzen Noten aber, sind durchgehend. Der Zweyviertheil Tact, und der getheilete Allabrevetact, welcher aus zween halben Schlägen besteht, haben keine Theile, wohl aber zwey Glieder; ein ieglicher Tact macht nur einen Theil aus. Alle eigentlichen ungeraden Tactarten haben auch nur einen Theil, aber drey Glieder, deren ersteres in dieser Betrachtung anschlagend, die andern beyden aber durchgehend sind. Die zusammengesetzeten ungeraden Tacte, als Sechsachtheil- oder Zwölfachtheiltact, haben wieder jeder zween Theile; und der Zwölfachtheiltact Tact auch vier Glieder, deren jedes aus drey Achteln besteht. Mit den kleinern Noten im ungeraden Tacte, verhält sichs, in Ansehung ihres Anschlagens und Durchgehens, eben so wie im geraden Tacte.

Es ist nicht möglich, ungeachtet der oben angeführten vier Ursachen und Veranlassungen der Vorschläge, wohin sich doch die meisten Fälle rechnen lassen, alle und jede Stellen welche Vorschläge erfodern, und von was für Geltung diese Vorschläge seyn müssen, ganz genau durch Regeln zu bestimmen. Es bleibt immer etwas willkührliches dabey übrig, welches von dem Geschmacke und der Empfindung des Tonsetzers, oder Ausführers abhängt. Oefters werden von den Componisten Noten, die eigentlich nichts als Vorschläge sind, als Hauptnoten des Gesanges geschrieben und in den Tact eingetheilet. Was bey einer andern Gelegenheit ein Vorschlag seyn könnte; das muß bisweilen, absonderlich in der Sangmusik, um der Worte, die unter die Noten zu legen sind, auch um noch anderer Ursachen willen, eine Hauptnote werden. Ueber dieses können auch manche Stellen, nach den verschiedenen Empfindungen der Ausführer sowohl, als der Componisten, ohne den guten Geschmack zu beleidigen, sowohl ohne Vorschläge bleiben, als damit versehen werden.

Aus diesen Ursachen nun, und damit der Ausführer desto weniger in Gefahr stehe, den Absichten des Componisten entgegen zu handeln, urtheile man, ob es nicht wohlgethan ist, wenn ein Componist die nothwendigsten Vorschläge nicht allein andeutet, sondern sie auch nach ihrer wahren Geltung durch eigene kleine Nötchen andeutet. Einem Ausführer, der keine Einsicht in die Tonsetzkunst hat, ist diese Willfährigkeit des Componisten eine große Hülfe. Einem erfahrnern aber können die wenigen kleinen Noten, die etwan hier und da stehen, nicht leicht einige Ungelegenheit verursachen.

Ich habe oben gesaget, daß die Vorschläge dieneten etwas scheinbar Leeres in der Bewegung der Melodie auszufüllen. Wäre es etwas wirklich Leeres; so würde es ein Fehler des Tonsetzers seyn. Allein, da der Componist, wenn er anders einen guten Geschmack besitzet, schon die nothwendigen Vorschläge, so wie andere wesentliche Auszierungen, bey Verfertigung seines Gesanges mitgedacht, und sich die ganze Ausführung desselben im Geiste vorgestellet haben muß: so ist es ihm nicht zu verdenken, wenn er seine Gedanken so deutlich auszudrücken suchet, als es ihm möglich ist. Man muß aber hierbey wohl das wesentliche Leere von dem zufälligen Leeren, die wesentliche Ausfüllung von der zufälligen unterscheiden, und bedenken, daß eine Sache schön, aber auch, und zwar in vielen Graden, noch schöner seyn könne.

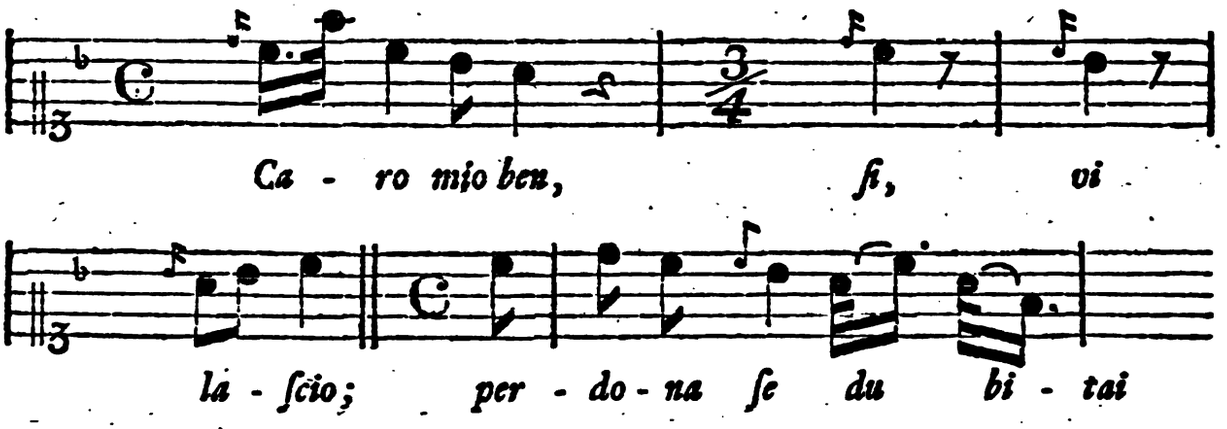
Ungeachtet aller dieser Vorsichtigkeit der Componisten, werden doch von vielen Ausführern, Sängern sowohl als Instrumentisten, bey Anbringung der Vorschläge eben sowohl, als bey Anbringung anderer wesentlicher Auszierungen, unterschiedene Fehler begangen. Die vornehmsten bestehen darinn, daß man entweder Vorschläge da anbringt wo keine stehen sollten; oder daß man wider die rechte Währung, oder wider den rechten Ausdruck der Vorschläge fehlet. Um zu Verhütung dieser Fehler Anleitung zu geben, will ich noch folgendes bemerken.

Wo sich nicht eine oder mehrere der oben angeführeten vier Hauptabsichten der Vorschläge finden; oder wo gar wider diese Absichten gehandelt werden würde: da darf auch kein Vorschlag angebracht werden.

Es darf demnach, weder im Anfange eines Stückes, oder eines Haupttheils desselben, noch nach einer etwas langen Pause, der ersten Note ein Vorschlag vorgesetzet werden. Denn hier ist nicht nur keine Verbindung des Gesanges, in so fern er durch Vorschläge bewerckstelliget werden kann, möglich; indem keine Note vorhergieng, mit welcher

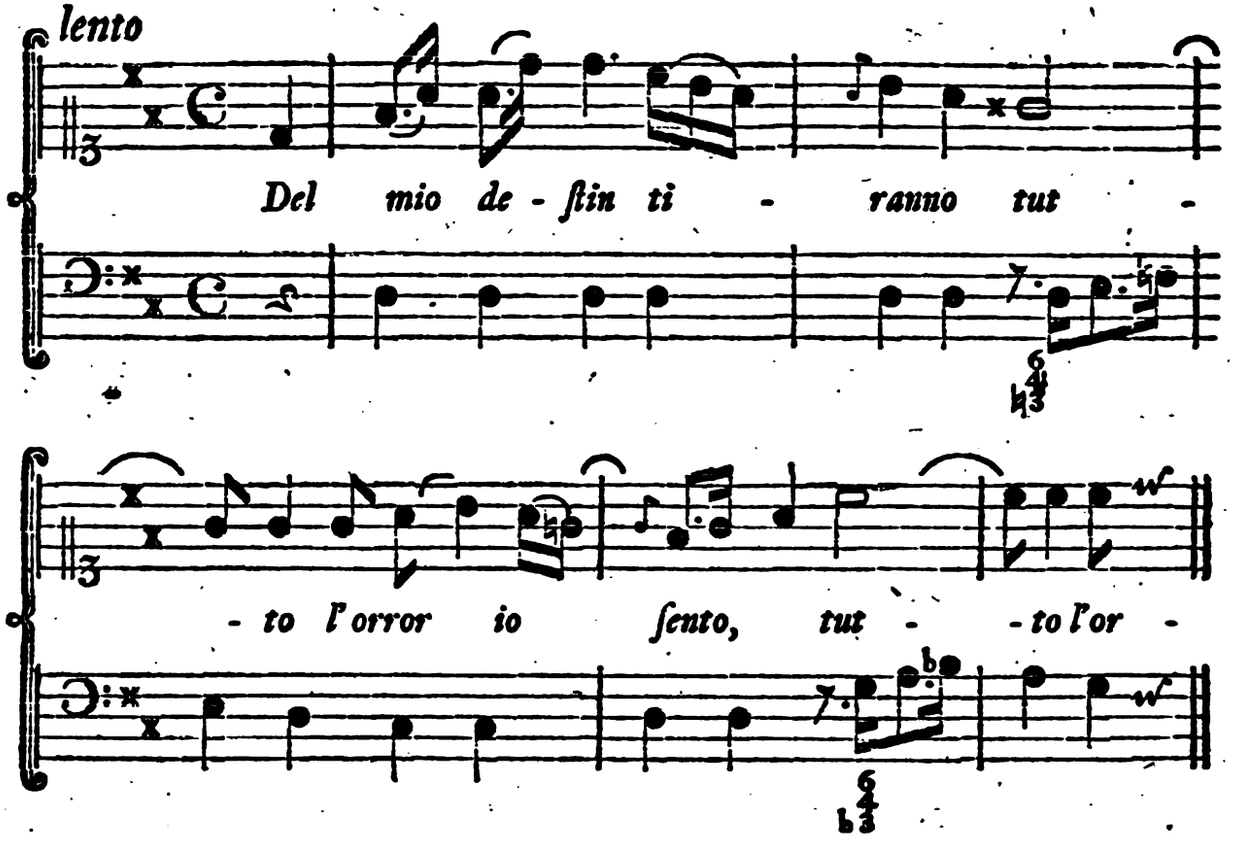
die

die folgende verbunden werden könnte: sondern die Harmonie, welche hier, entweder ganz von Neuem, oder doch wenigstens nach einer vorhergegangenen Ruhe, erst wieder anfängt sich hören zu lassen, hat auch nicht einmal einer Bereicherung durch Dissonanzen nöthig. Diese Regel erstrecket sich nicht weniger auch bis auf die Noten, welche einen neuen kleinern Einschnitt der Melodie anfangen, wenn auch keine Pause vorhergeht, oder welche, so zu sagen, nach jedem Unterscheidungszeichen der musikalischen Rede stehen. Folglich würden bey den hier folgenden Beyspielen, alle dabey ausgeschriebenen Vorschläge überflüßig und unschmackhaft seyn:



Das dritte Exempel, und andere diesem ähnliche Fälle, würden allenfalls noch, wenn man nach Anlaß des Affects einen beweglichen Nachdruck dabey anbrächte, entschuldiget werden können. Man könnte aber doch immer in dergleichen Fällen, auf der Sylbe *se*, anstatt des Vorschlages, entweder einen **Anschlag**, oder einen **Schleifer von drey Noten**, welche beyden Manieren am Ende dieses Hauptstücks beschrieben werden sollen, anbringen.

Würde eine anschlagende Dissonanz in der Hauptnote, und zwar eine solche, welche besonders vorstechen sollte, durch einen davor gesetzeten consonirenden Vorschlag gehindert, und also der Ausdruck matt gemachet: so würde dieses ebenfalls den Absichten der Vorschläge zuwider seyn, und gerade das Gegentheil davon ausrichten. Diese Regel gilt auch alsdenn, wenn die Singstimme allein anschlägt, und der dissonirende Baß erst nach einer Pause eintritt. Vielleicht hatte Tosi diese Regel im Sinne, als er oben der **Betrugssprünge** erwähnete. Ich will noch ein Exempel beybringen, welches diese, und auch zugleich die vorige Regel mit erläutern kann:



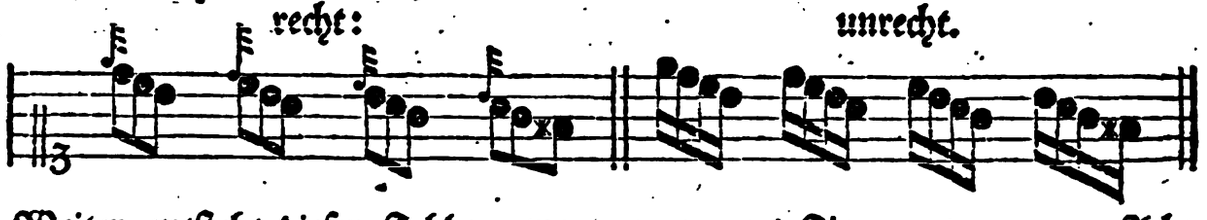
Hier würden Vorschläge, vor den beyden weißen Noten, über der Sylbe *tut* =, sehr fehlerhaft seyn. Denn diese beyden Noten, sind nicht nur zwo sehr zu unterscheidende Dissonanzen; sondern sie fangen auch einen neuen kleinern Einschnitt der Melodie an.

Die beyden itzt angeführeten Fehler des Anbringens der Vorschläge, wo keine stehen sollten, sind, seit einigen Jahren, in Wälschland häufig eingerissen. Vielleicht hat irgend ein, wegen anderweitiger Geschicklichkeiten zu achtender, und berühmter Sänger, welcher den Mangel eines wahrhaftig edeln und zärtlichen Ausdrucks, durch Seufzen und Winseln ersetzen wollen, hierzu am ersten Gelegenheit gegeben. Viele ganz neumodische Sänger dieses Landes wehklagen so gar, durch dergleichen Vorschläge, in denen Arien, in welchen sie ihre Herzhaftigkeit, zu Tödtung irgend eines Ungeheuers, den Zuhörern bekannt machen wollen. Tosis Zeitverwandte machten es nicht so.

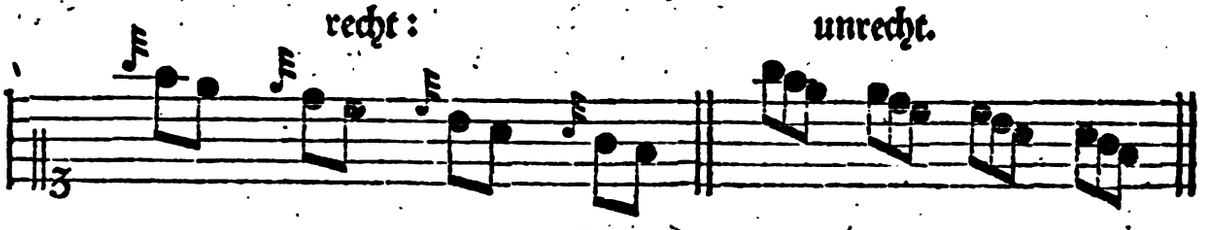
Sollen die Vorschläge dienen die Harmonie reicher und mannigfaltiger zu machen: so sieht man leicht, daß sie weder durch den Ton den sie angeben, noch durch ihre Währung, Sätze die in der Harmonie verboten sind, und wodurch die Zusammenstimmung verdorben werden würde,

würde, hervorbringen dürfen. Und also muß öfters, sowohl die Stelle als die Währung der Vorschläge, durch die Regeln der Harmonie bestimmet werden. Wenn Z. E. absonderlich durch die veränderlichen Vorschläge, allzudeutliche verbotene Octavenfolgen, oder allzumerkliche unerlaubte Quintengänge, oder allzuharte anschlagende Dissonanzen verursachet werden sollten: so muß man sich ihrer entweder ganz enthalten; oder ihre Dauer, wider die gewöhnlichen Regeln, verkürzen oder verlängern, und dadurch den Fehlern wider die reine Harmonie ausweichen. Zwar hat der Gebrauch, auch guter und der harmonischen Gesetze wohl kundiger Ausführer, absonderlich bey den verbotenen Octavengängen, welche durch kurze Vorschläge verursachet werden, und noch mehr bey den Quintenfolgen, hierinn einige Freyheiten eingeführet, oder verstattet. Doch muß einer, welcher sich diese Freyheiten auch erlauben will, Augen- und Ohrenquinten wohl von einander unterscheiden lernen. Er muß immer die Stimmen welche zugleich mit anschlagen wohl zu Rathe ziehen; und besorgt seyn, daß seine Freyheiten nicht etwan mehr verderben als gut machen mögen.

Noch andere Fehler werden begangen, wenn man lange Vorschläge für kurze, und kurze für lange setzet; und dadurch, der Absicht des Componisten zuwider, eine Figur in die andere verändert. Ein Beyspiel dieses Fehlers haben wir schon oben bey Gelegenheit der kurzen Vorschläge gesehen. Er kömmt aber auch ferner vor, wenn man vor Triolen, wo nur unveränderliche Vorschläge stehen sollten, veränderliche setzet, und dadurch die Triole in eine Figur von vier Sechzehntheilen verwandelt. Z. E.



Weiter entsteht dieser Fehler, wenn man aus Figuren von zwey Achttheilen, vermittelst des Vorschlags, Triolen macht:



Hier würde das Brillante, welches die ganz kurzen Vorschläge nach der Absicht des Componisten hervorbringen sollten, durch die Triolen matt und lahm klingend gemachet werden.

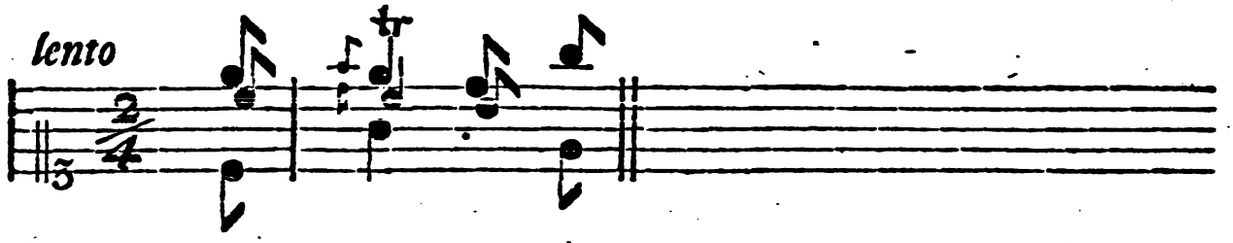
Bey Noten, welche nach dem Sinne des Componisten ernsthaft, und in gewissem Verstande steif vorgetragen werden sollen, dergleichen absonderlich die abzustoßenden Noten sind, Vorschläge anzubringen; würde wieder ein anderer Fehler seyn. Denn hier gehöret weder Schimmer noch Schmeicheley her. Ein gleiches ist bey den abzustoßenden oder sonst prächtig und ernsthaft vorzutragenden punctireten Noten zu beobachten. Wenn aber der Ausdruck der langsamen punctireten Noten schmeichelnd seyn soll: so vertragen sie auch lange Vorschläge. Beydes wird der Inhalt der Worte des Gesanges einen Aufmerkenden leicht erkennen lassen.

Eine allzugroße Menge der Vorschläge, welche, wenn sie sparsamer angebracht würden, schön wären, kann endlich auch dem Entzwecke der Vorschläge überhaupt entgegen seyn, und den Gesang entweder allzumatt, oder durch allzugroße Lebhaftigkeit wild und bizarr machen.

Die Auszierung des Gesanges kann bisweilen nach den Vorschlägen fortgesetzet, und auf der Hauptnote noch eine andere Manier angebracht werden. Die Vorschläge können aber auch dienen, nach dem Feuer einer angebrachten weitläuftigern Manier, gleichsam eine Zwischenfarbe abzugeben, ehe man wieder in das ganz simple übergeht. Also folget hieraus, daß **Vorschläge sowohl vor als nach andern Manieren stehen können.** Sie können also sowohl vor langen als kurzen Trillern, vor halben Trillern mit Nachschlägen, vor Mordenten u. s. w. stehen. Sie können auch unmittelbar nach diesen Manieren vorkommen. Doch versteht sich, deucht mich, von sich selbst, daß nicht jeder Vorschlag eine von diesen Manieren hinter sich, noch jede dieser Manieren einen Vorschlag vor sich, noch jede Note nach dieser Manier einen Vorschlag vor sich haben müsse. Was diese Manieren an sich selbst betrifft, davon wird im künftigen Hauptstücke gehandelt werden. Von den Vorschlägen aber, in so ferne sie mit andern Manieren verbunden werden, oder auf sie folgen können, will ich noch folgendes beybringen.

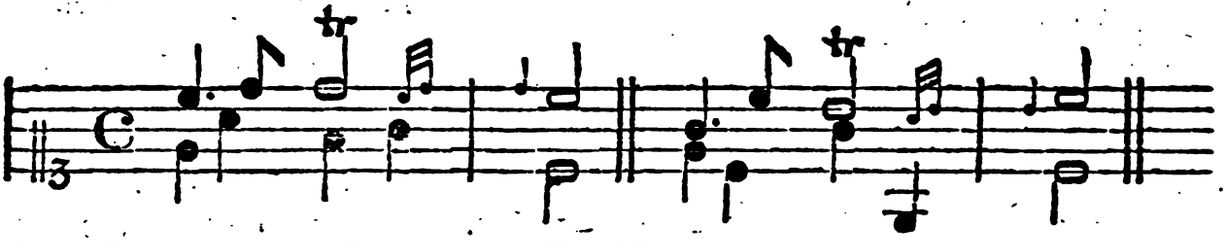
Vor Vorschlägen als Vorschlägen, können keine andern Vorschläge stehen: wohl aber vor ausgeschriebenen Hauptnoten, die allenfalls an demsel-

demselben Orte einen Vorschlag von oben hätten abgeben können. Es geschieht dieses gemeiniglich über einer Note aus dem Accorde der Sexte und Quarte, der sich in den reinen Accord auflöset.

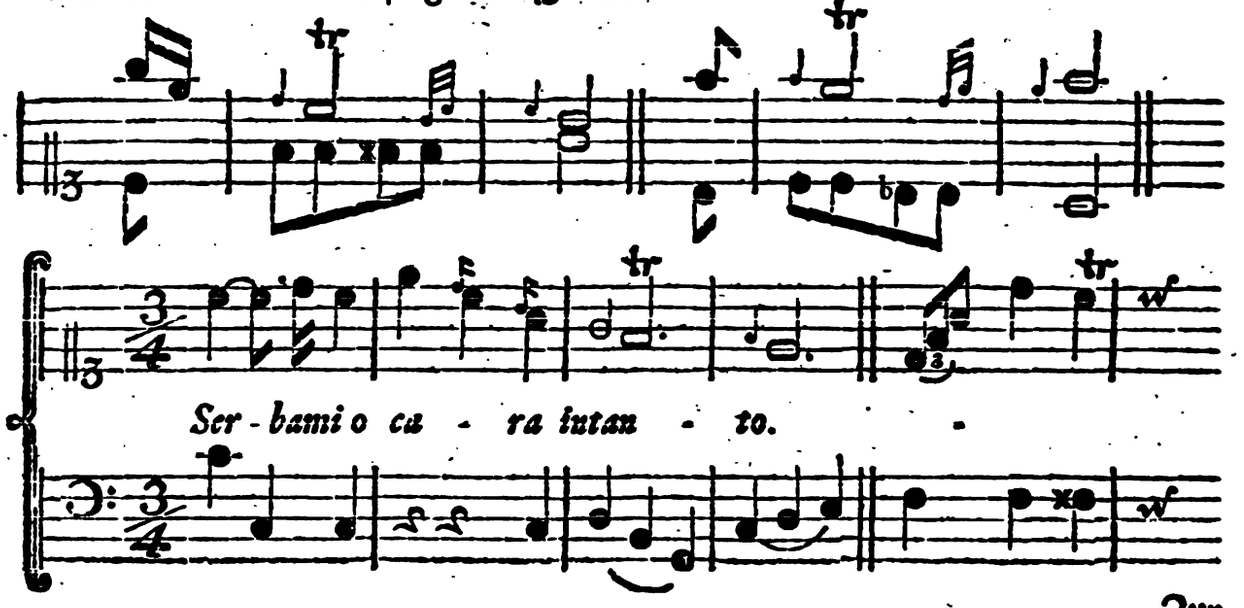


Dergleichen in den Tact eingetheilete Vorschläge von unten aber leiden keinen andern Vorschlag.

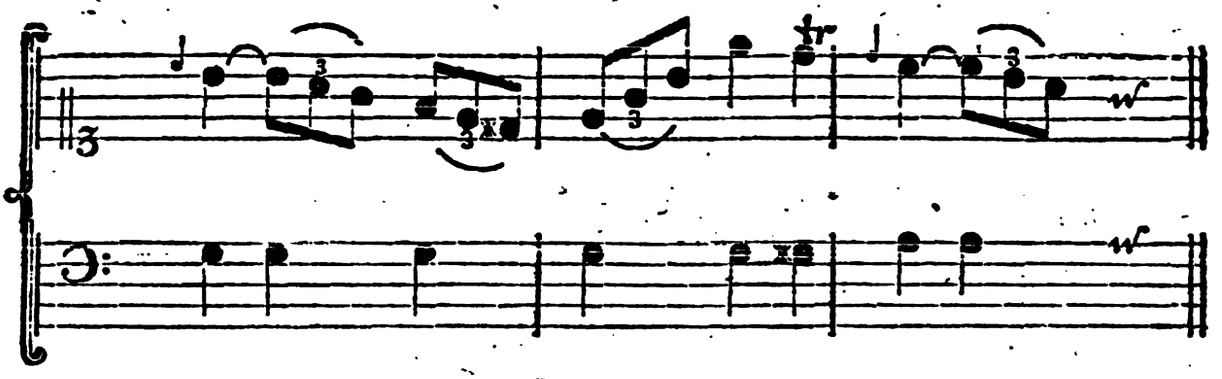
Nach einem scharfen Triller, er sey kurz oder lang, ganz oder halb, der zwar einen Nachschlag (davon weiter unten), aber keinen Vorschlag hat, darf man, absonderlich am Schlusse eines Satzes, keinen Vorschlag von oben, wohl aber einen von unten machen. Das erste der folgenden Exempel ist also unrecht, das andere recht.



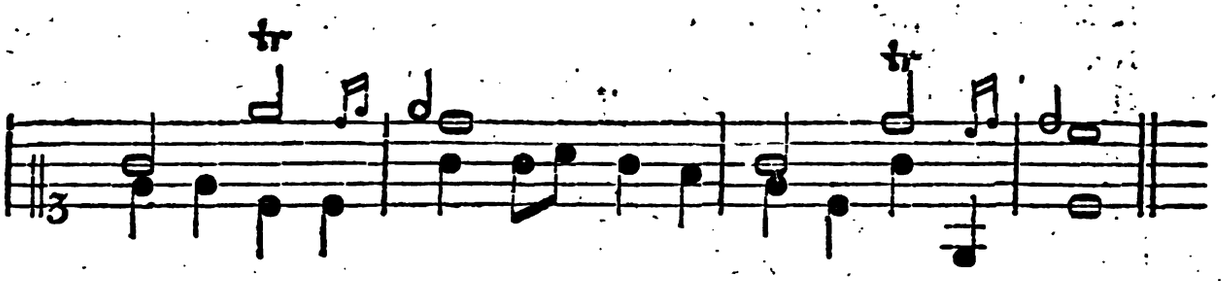
Ist aber vor dem Triller ein Vorschlag, oder eine an der Stelle des Vorschlages stehende ausgeschriebene Hauptnote vorhergegangen: so kann auch auf denselben vor der folgenden Note, ein Vorschlag von oben oder von unten folgen. Z. E.



Zur



Zur Ursach hievon könnte man angeben, daß bey einem solchen Triller, ein vorhergehender und nachfolgender Vorschlag ein gewisses Ebenmaaß oder Symmetrie in der Bewegung verursacheten, welche dem Gehöre niemals unangenehm seyn kann. Bey einem langen Triller ohne Vorschlag am Schlusse, könnte man, zur Vertheidigung des Vorschlags von unten, anführen, daß dieser eine schärfere Dissonanz sey, nämlich die große Septime, oder doch eine Note, die jener ihren Accord dessen drey Töne sich über sich auflösen voraussetzet, zu hören giebt: da hingegen der Vorschlag von oben, zumal wenn keine Septime vorher gegangen, nur aus einem Accorde der None als einer gelindern Dissonanz entspringt, und vielleicht das Feuer des Trillers nicht empfindlich genug fortsetzet. Doch will ich diese meine muthmaßliche Ursache so wenig für untrüglich ausgeben; so wenig ich mich unterstehen würde jemanden zu tadeln, der ein Stück also endigen wollte:



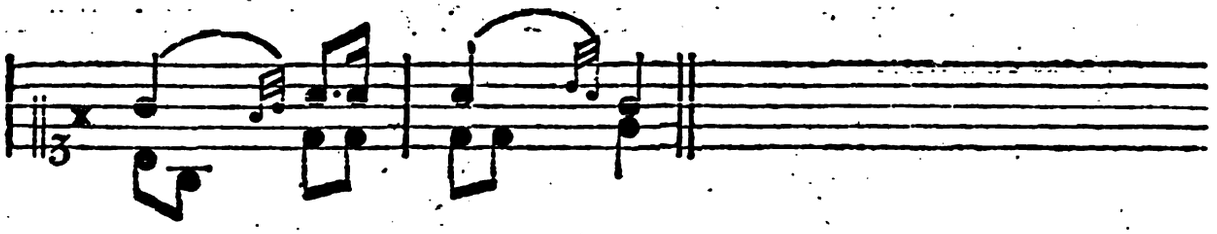
Und dergleichen ähnliche Fälle könnte man noch mehr auftreiben, welche zu verschiedenen Ausnahmen von den Regeln Gelegenheit geben, im Grunde aber nichts mehr beweisen würden, als dieses, was schon oben gesaget worden, daß es mehr als eine Ursache Vorschläge anzubringen giebt; und daß öfters etwas, was aus der einen nicht hergeleitet werden kann, doch aus einer andern ganz natürlich fließt. Was nicht zur Vermehrung der Mannigfaltigkeit oder Verbindung der Harmonie nöthig scheint, das kann deswegen doch dienen um etwas Mattes oder Leeres in der Bewegung des Gesanges zu verhüten.

Die

Die langen Vorschläge leiden bisweilen, doch nicht oft, selbst eine kleine Manier über sich, meistentheils einen Anschlag oder einen Doppelschlag, und die darauf folgende Note muß alsdenn ganz simpel und schwach vorgetragen werden. In den meisten Fällen sind es Vorschläge die in den Tact als Hauptnoten eingetheilet sind, seltener solche die ihre eigene Gestalt behalten.

Der Vorschläge Gegentheil sind gleichsam die **Nachschläge**: welches gewisse kurze Noten sind, die einer Note nachgeschlagen werden, aber noch in die Zeit derselben gehören. Verbindung und Ausfüllung des Gesanges erfodern sie bisweilen, als eine Manier. Es giebt zwo Hauptarten der Nachschläge: die von einer Note, und die von zwo Noten. Die Nachschläge von zwoen Noten will ich doppelte, die von einer aber, einfache zu nennen, mir die Freyheit nehmen. Die doppelten Nachschläge werden von den Componisten selten, die einfachen aber niemals ausgeschrieben: in so fern man sie nämlich, wie wir hier thun, als Zierrathen der Ausführung betrachtet.

Die erste Note der doppelten Nachschläge ist entweder die Note unter, oder die Note über der Hauptnote die vorhergieng; die zweyte ist die Hauptnote selbst, welche noch einmal angeschlagen wird. Die Nachschläge von unten aber kommen viel häufiger vor als die von oben.

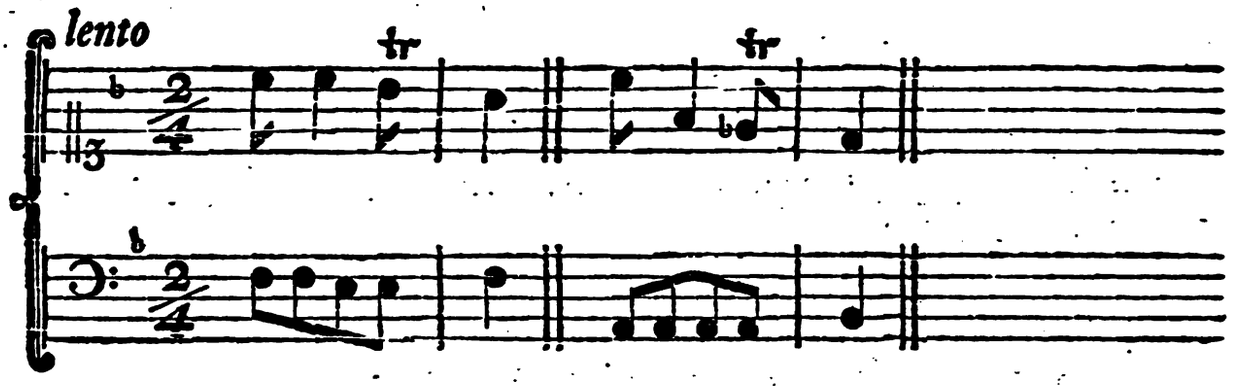


Alle Nachschläge überhaupt müssen sehr kurz angegeben werden, und von dem äußersten Ende der Note welcher sie angehänget werden, so wenig als möglich entwenden: so wie die unveränderlichen Vorschläge ein Gleiches vom Anfange der Hauptnote thun. Sie werden alle an die vorhergehende Note angeschleifet.

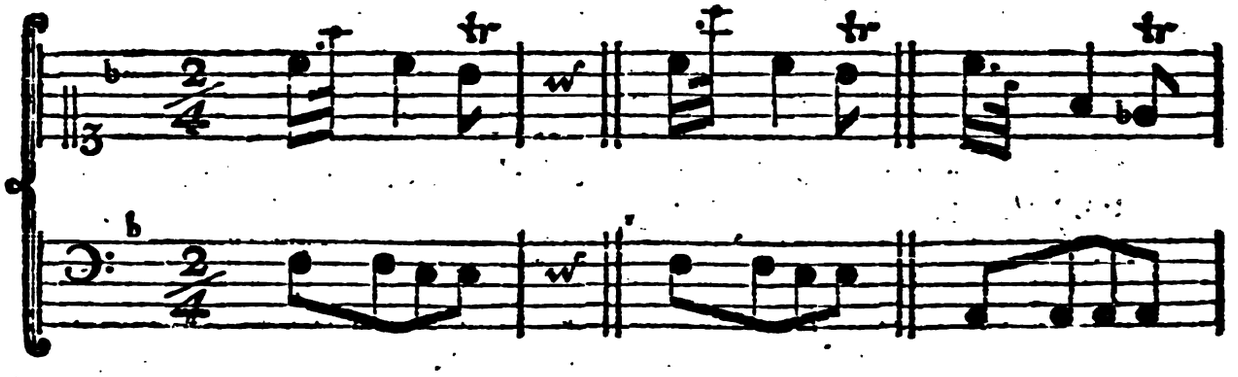
Die Nachschläge von unten werden vielen Trillern angehängt, und tragen zur Vermehrung des Schimmers derselben ein großes bey. Hiervon soll im folgenden Hauptstücke, bey jeder Art der Triller das Nöthige angeführet werden. Sie können aber auch den Vorschlägen von

unten beygefüget werden; so wie gleichfalls die Nachschläge von oben den Vorschlägen von oben zugesellet werden können: die Vorschläge mögen als eigentliche Vorschläge geschrieben seyn, oder als Hauptnoten jener Stelle vertreten. Nur gehe man, mit diesen den Vorschlägen angehängeten Nachschlägen, sparsam um: zumal wenn die darauf folgende Note vor einer Pause steht. Es scheint als wenn die zu frühzeige Auflösung, der durch den Vorschlag angegebenen Dissonanz dem Gehör unangenehm wäre: da hingegen ein dem Vorschlage beygefügter und sachte daran geschleifeter Mordent, oder kurzer Triller, nachdem die Vorschläge entweder von unten oder von oben kommen, weil er die Dissonanz erst mit dem Eintritte der folgenden Note auflöset, immer bessere Wirkung thut.

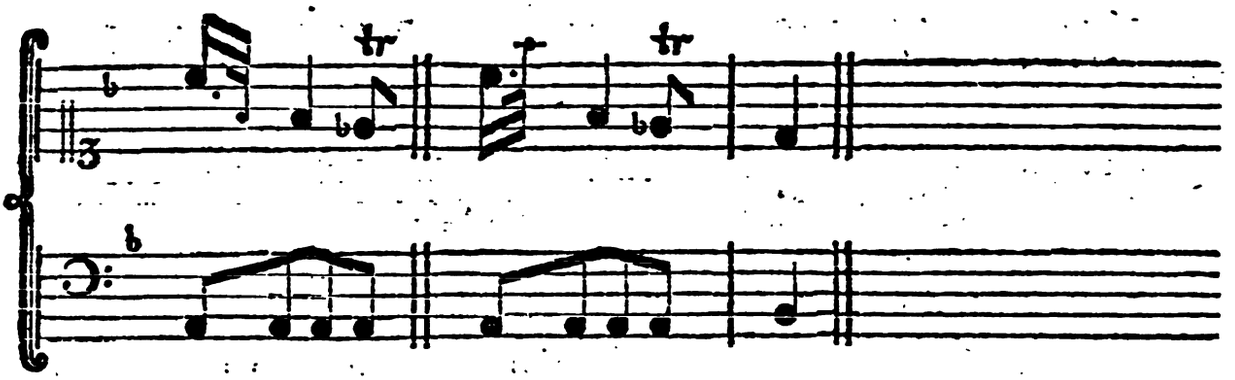
Stehen die Nachschläge von einer Note, oder die einfachen, in einem Sprunge, und gehören mit zur Harmonie der vorhergehenden Note: so sind sie, sie mögen auf- oder abwerts springen, allezeit gut. Z. E.



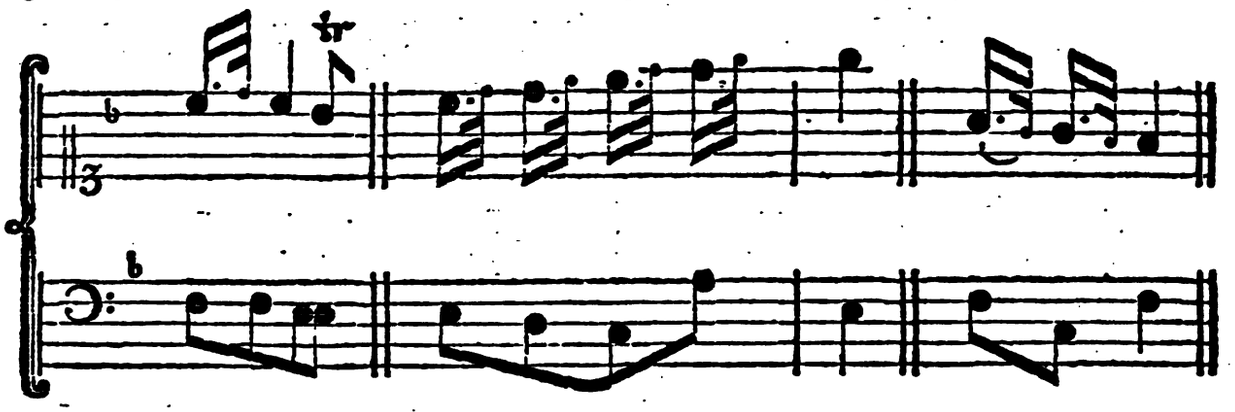
Diese Noten mit Nachschlägen:



Man

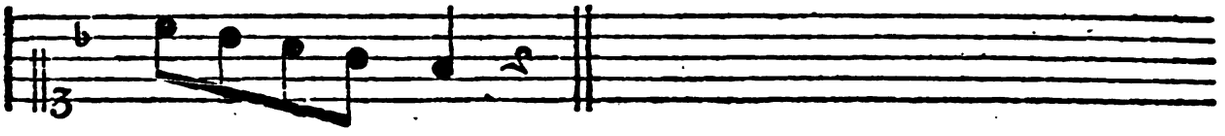


Man findet auch Nachschläge welche nicht in die vorige Harmonie gehören, und nur einen Ton über sich oder unter sich gehen:

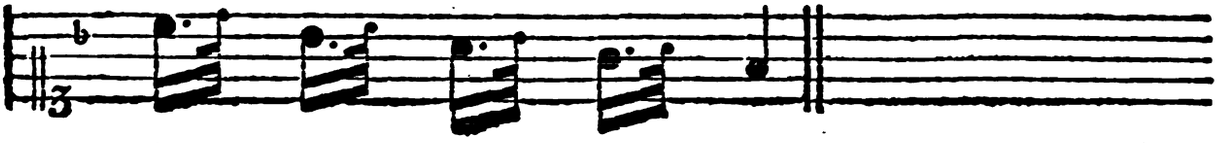


Einige pflegen den über sich gehenden Nachschlag, **Uberwurf**, (superjectio), und den unter sich gehenden, **Rückfall** zu benennen.

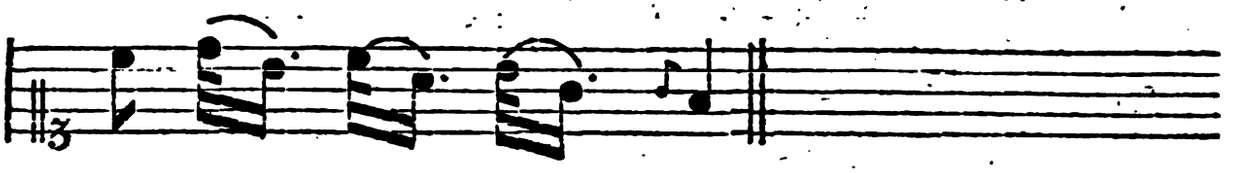
Mit den Nachschlägen welche einen Ton drüber oder drunter gehen, und also nicht aus der Harmonie des vorigen Accords sind, wenn sie der Componist aus bewegenden Ursachen nicht als eigentliche Noten ausgeschrieben hat, muß ein Sänger behutsam umgehen. Wenn die Hauptnoten eines Gesanges stufenweise abwärts gehen: Z. E.



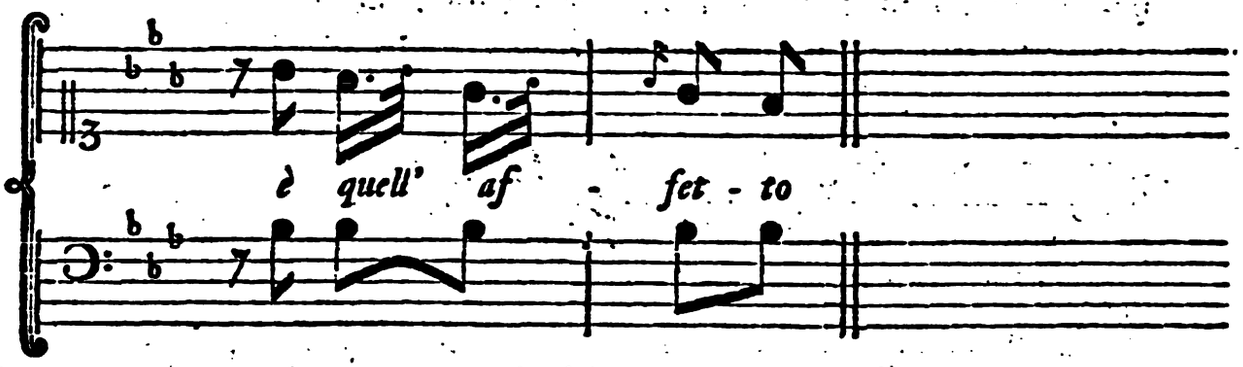
so würde es, absonderlich wenn sie etwas langsam sind, und angenehm vorgetragen werden sollen, sehr abgeschmackt klingen, wenn man einer jeden einen Nachschlag anklecken wollte. Z. E.



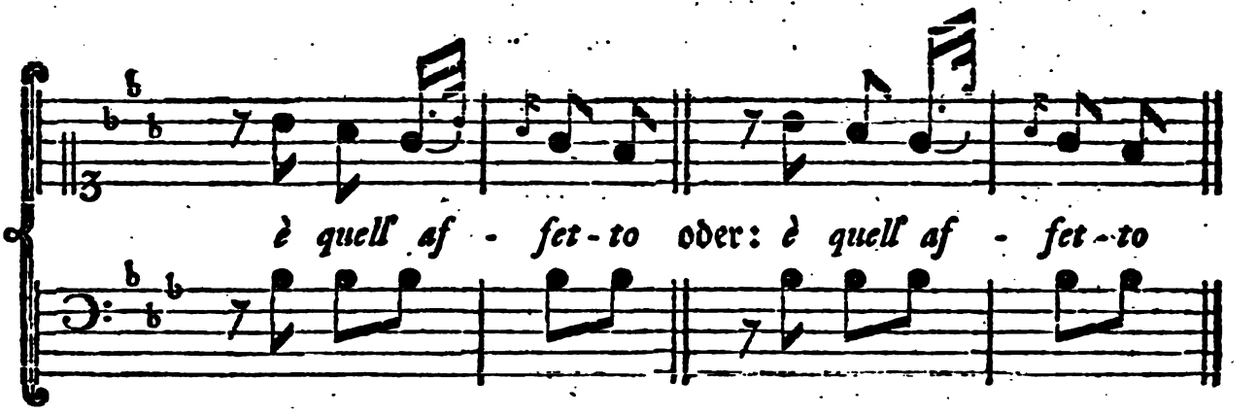
Zieht man aber die Noten, welche hier Nachschläge sind, in die Zeit der folgenden Note, und führet sie so aus:



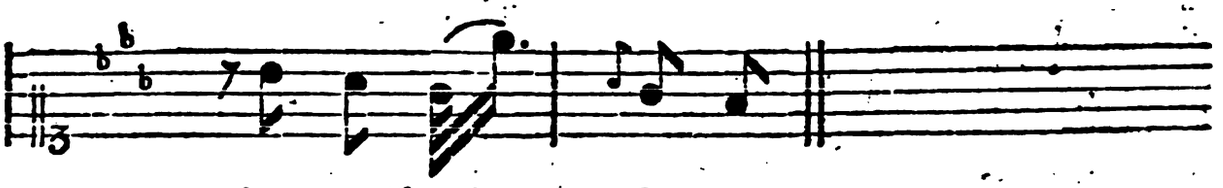
so ist es besser. Es sind aber auch alsdenn keine Nachschläge mehr, sondern Töne welche aus der folgenden Harmonie genommen sind. Die beyden folgenden Nachschläge:



klingen eben so lahm: auch sogar ein einziger davon, auf dem vierten Achttheile. Gut aber ist es, wenn man diesen in einen springenden verwandelt, der aber doch zur Harmonie der Hauptnote gehören muß:



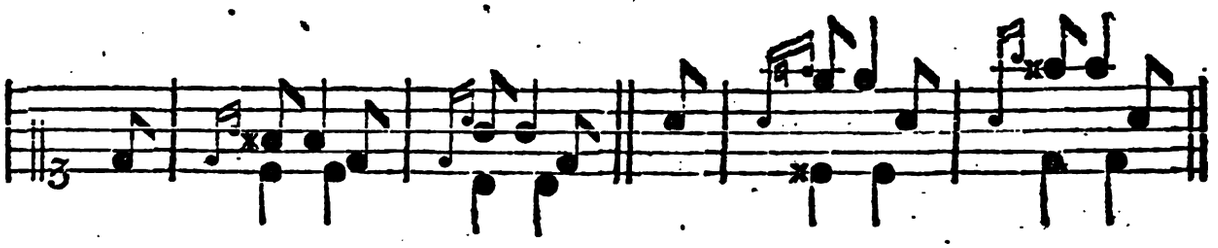
Weil es nicht leicht ist, im zweyten Exempel, wo der Nachschlag einen Sextensprung in die Höhe macht, und die Stimme gleich wieder herunter springen muß, den Nachschlag zugleich kurz, sachte, und geschleift anzugeben: so kann man bey diesen und ähnlichen Fällen, die Geltung der Hauptnote und des Nachschlags umkehren, und die Hauptnote also kurz, den Nachschlag aber lang machen, und den letztern verstärken: Z. E.



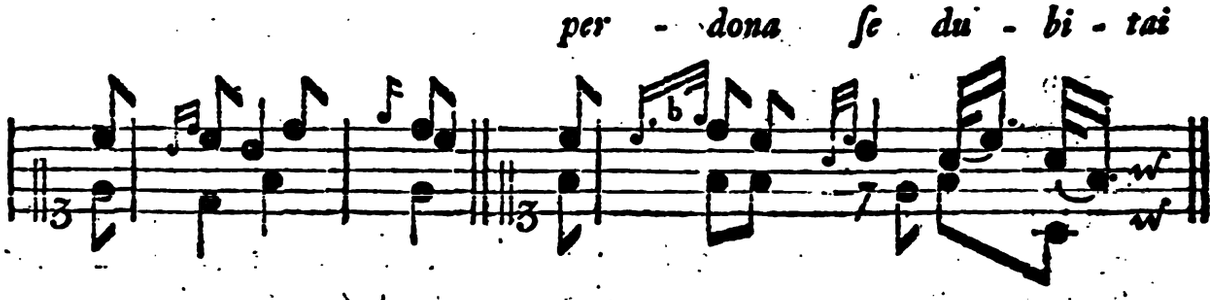
Es geht dieses auch bey Nachschlägen von kleinern Intervallen an, und ist nicht ohne Anmuth.

Der **Anschlag** und der **Schleifer** sind noch zwo andere wesentliche Auszierungen des Gesanges, welche, so wie die Vorschläge, vor der Hauptnote, doch gleich mit dem Anschlagen des Basses derselben, angebracht werden, und der Hauptnote also etwas von ihrer Währung benehmen. Sie haben hauptsächlich die gute Verbindung und Ausfüllung der Melodie zum Entzwecke. Es wird sich also am besten schicken, sie hier mit zu erklären.

Der Anschlag ist nichts anders, als ein Vorschlag von unten, mit einem Nachschlage, welcher die über der folgenden Hauptnote des Gesanges liegende Secunde angiebt. Die erste Note des Anschlages wiederholet entweder die vorhergegangene Hauptnote des Gesanges, oder sie schlägt eine neue an. Im erstern Falle macht der Anschlag, nach Anleitung der vorhergegangenen Hauptnote, Sprünge von unterschiedenen Intervallen, als Terzen, Quarten, Quinten, Sexten und Septimen:

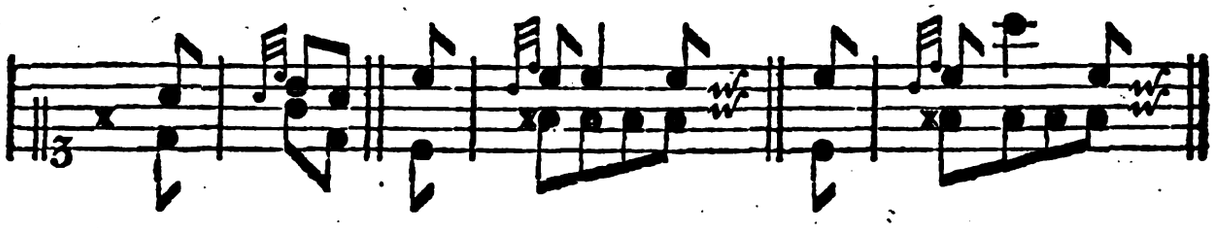


Im zweyten Falle aber ist der Anschlag nur ein Terzensprung:



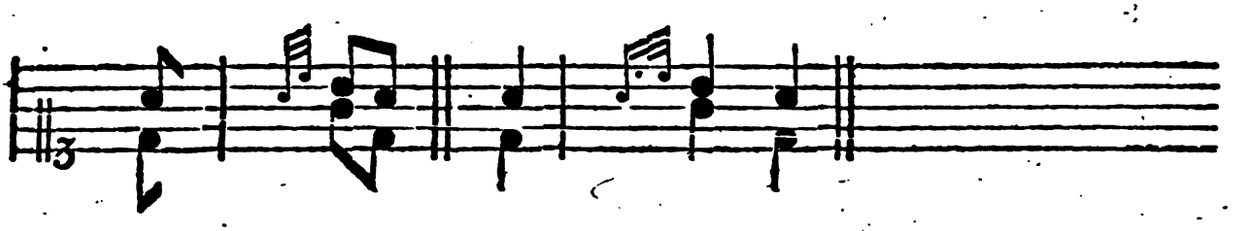
Und diese Anschläge kommen beym Singen am häufigsten vor; da die so aus größern Intervallen bestehen, mehr den Instrumenten eigen sind.

Alle Anschläge stehen nur auf guten Tacttheilen, oder Gliedern. Bey allen muß, wenn sie Platz finden sollen, die vorhergehende Note tiefer, oder wenigstens nicht höher gelegen haben, als die Note vor welche der Anschlag kommen soll. Die Note nach derjenigen, welche den Anschlag hat, muß auch tiefer, oder wenigstens nicht höher gehen, als die vorige. Ausgenommen wenn es ein etwas großer Sprung ist, der aber auf eben derselben Harmonie bleibt, und wieder in die vorige Note zurück fällt. Z. E.



Am besten können die Anschläge in einer gemäßigten oder langsamen Tactbewegung angebracht werden.

Der Dauer nach sind die Anschläge von zweyerley Art. Einige bestehen aus zwo kurzen Noten, deren eine so lang ist als die andere. Andere bestehen aus zwo Noten, deren erstere länger ist als die zweyte, gleich als wenn zwischen beyden ein Punct stünde:



Ich will die letztern punctirete, die erstern aber unpunctirete nennen. Viele von denen so aus Terzensprüngen bestehen, und alle, welche weiter springen, sind unpunctiret.

Bey den unpunctireten werden beyde Noten schwächer als die Hauptnote angegeben. Bey den punctireten aber wird die erste und längere Note stärker, die zweyte aber schwächer und in der möglichsten Kürze vorgetragen. Je zärtlicher der Affect ist, den man ausdrücken soll; je länger wird die erste Note dieses Anschlags gehalten: und je mehr verliert die Hauptnote von ihrer Geltung. Beyde Arten aber werden mit der Hauptnote zusammen geschleifet. Uberhaupt muß

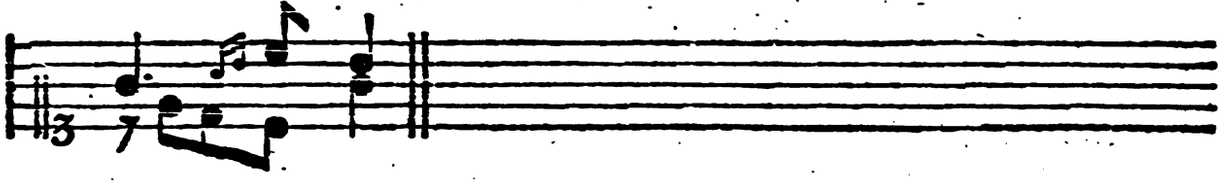
sich

sich die Währung aller Anschläge, nach der Länge der Note vor welcher sie stehen, und nach der Tactbewegung richten. Doch hindert dieses nicht, daß nicht vor mancher kürzern Note ein punctireter, und vor mancher längern Note ein unpunctireter Anschlag stehen könne: wie oben das dritte Exempel, bey den Anschlägen vor Terzensprüngen, ausweiset. Weil nun dieses nicht so ganz genau durch Regeln bestimmet werden kann: so thut der Componist am besten, wenn er sie, absonderlich da wo sie vorzüglich nöthig sind, nach ihrer wahren Geltung, durch kleine Nötchen andeutet.

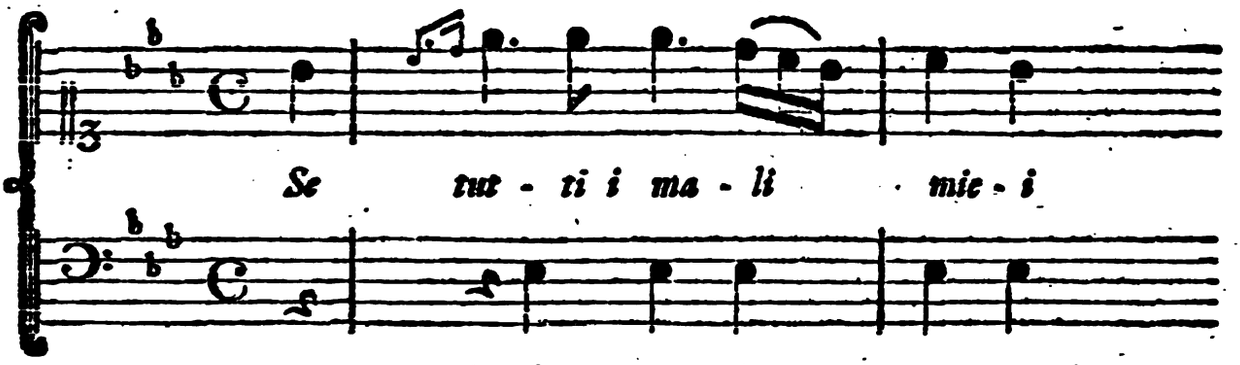
Der **Schleifer** beweget sich nur stufenweise: da hingegen der **Anschlag** nur aus springenden Noten bestehen kann. Doch kömmt der Schleifer darinn mit dem Anschlage überein, daß er allezeit auch mit der Hauptnote, welcher er, von ihrer Geltung, so viel Zeit als er brauchet, voran wegnimmt, zusammen geschleifet wird; daß er sich von unten nach der Höhe zu beweget; und daß er nach der Note, welche er auszieret, so wie jene, eine abwärts steigende, oder wenigstens nicht höher gehende Note verlanget.

Einige Schleifer bestehen aus zwo, einige aus drey Noten.

Die Schleifer von zwo Noten sind entweder geschwind und egal:



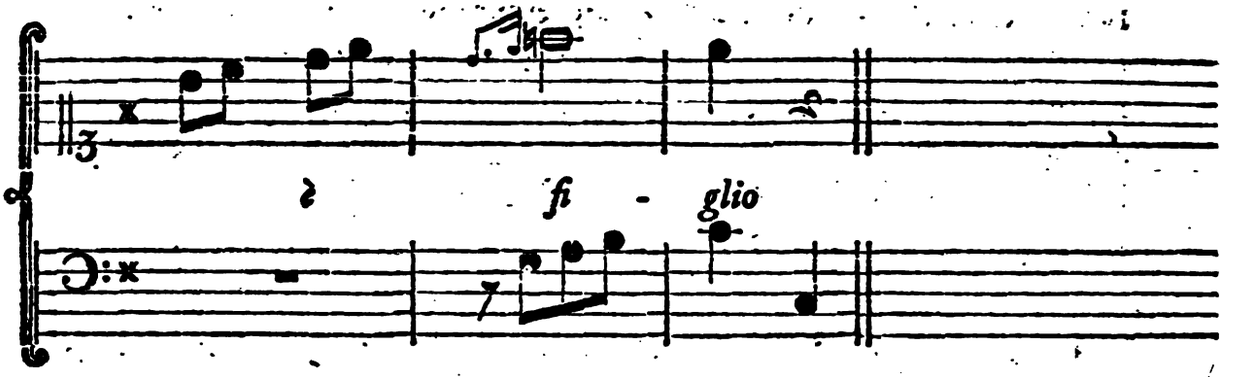
oder langsam und punctiret:



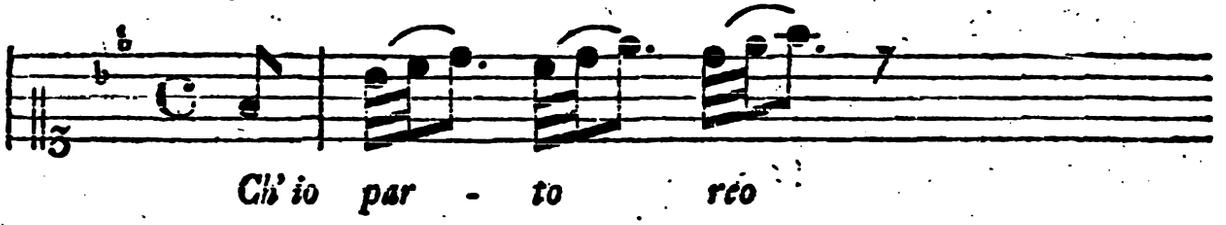
Sie stehen größtentheils vor der zweyten Note eines Sprunges in die Höhe, von dessen leer dazwischen liegenden Noten sie die beyden, die der zweyten

Note

Note am nächsten sind, berühren: wodurch, wenn es ein Quartensprung ist, der ganze Sprung ausgefüllet wird. Doch trift man sie auch bisweilen bey stufenweise in die Höhe gehenden Noten an:



Von den geschwinden ist zu bemerken, daß sie sowohl vor guten als vor schlimmeu Tactgliedern stehen können. Die vor den guten Tactgliedern werden öfters von dem Componisten in ordentlichen Noten mit in den Tact eingetheilet. Sie haben vielleicht zu der Figur von drey Noten, in welcher zwo kurze Noten vor einer längern, welche hinter sich einen Punct hat, stehen, und die dem sogenannten Lombardischen Geschmacke vorzüglich eigen ist, Anlaß gegeben.

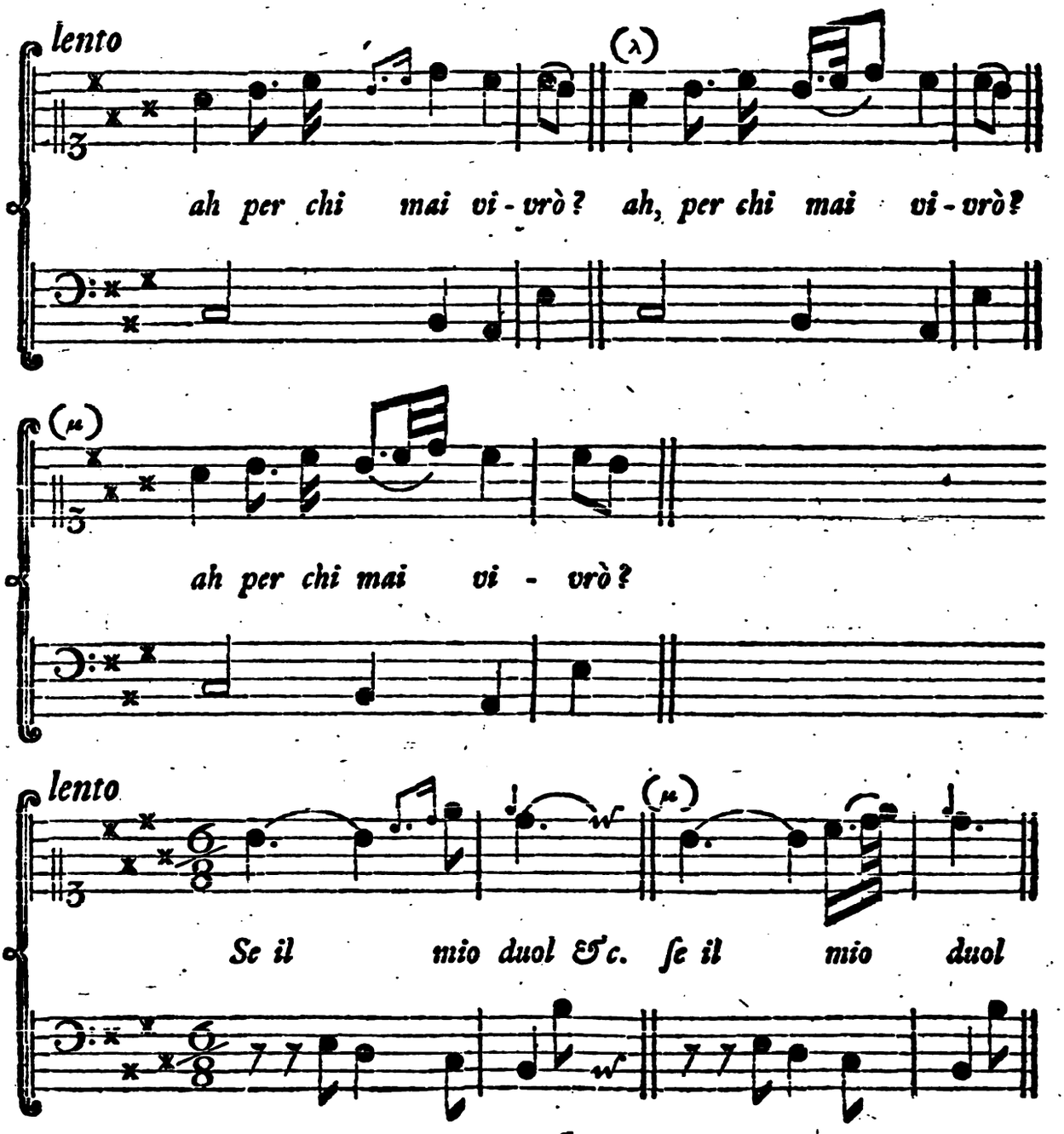


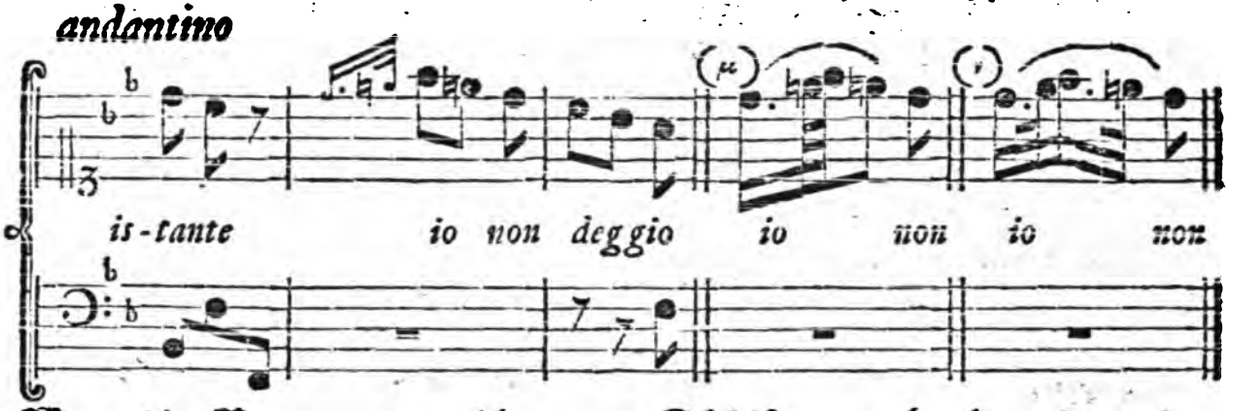
Nur ist dabey der Unterschied, daß die zwo kurzen Noten in dieser Figur sehr stark vorgetragen werden: dahingegen ein Schleifer der einen Sprung ausfüllet, und eigentlich auf das schlimme Tactglied fällt, schwächer ausgeführet wird. Man muß überhaupt sparsam mit dieser Art Schleifer umgehen; nicht aber, wie einige Instrumentisten, denen es an der edeln Einfalt des Vortrags fehlt, thun, alle und jede Sprünge damit lahm und matt machen. Am allerseltensten darf man solche Schleifer anbringen, wenn kein Sprung vorher gegangen. Viele Clavieristen aus der untersten Classe haben die üble Gewohnheit vorzüglich an sich, daß sie den kurzen Schleifer fast als ein Universalmittel, wider den Mangel aller andern wesentlichen Auszierungen, brauchen. Man hüte sich ihnen nachzuahmen.

Der lange und punctirete Schleifer von zwo Noten giebt die erste Note allezeit stark, die kurze, nebst der Hauptnote aber, sehr

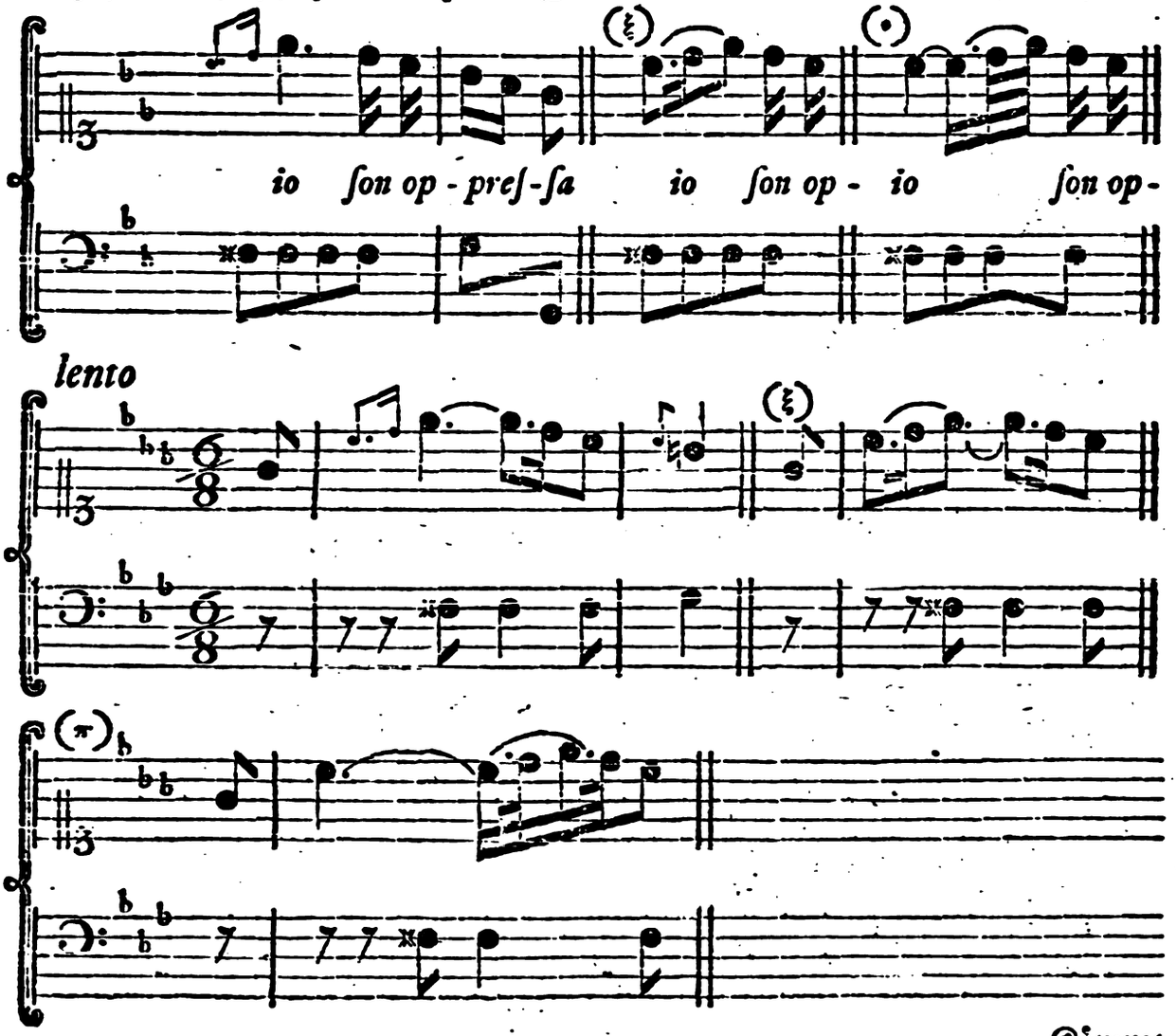
schwach

schwach an; Die Währung der ersten Note ist mehr als bey irgend einer andern Manier veränderlich. Sie muß größtentheils, mit Beobachtung des Basses und der Harmonie, durch den Affect bestimmet werden. Die Hauptnote des Gesanges bekömmt also entweder die Hälfte ihrer Geltung (λ); oder sie wird nur mit der zweyten Note des Schleifers am äußersten Ende angegeben. (μ). Bisweilen, doch selten, wird sie gar in die Zeit der auf sie folgenden Hauptnote gezogen (ν).



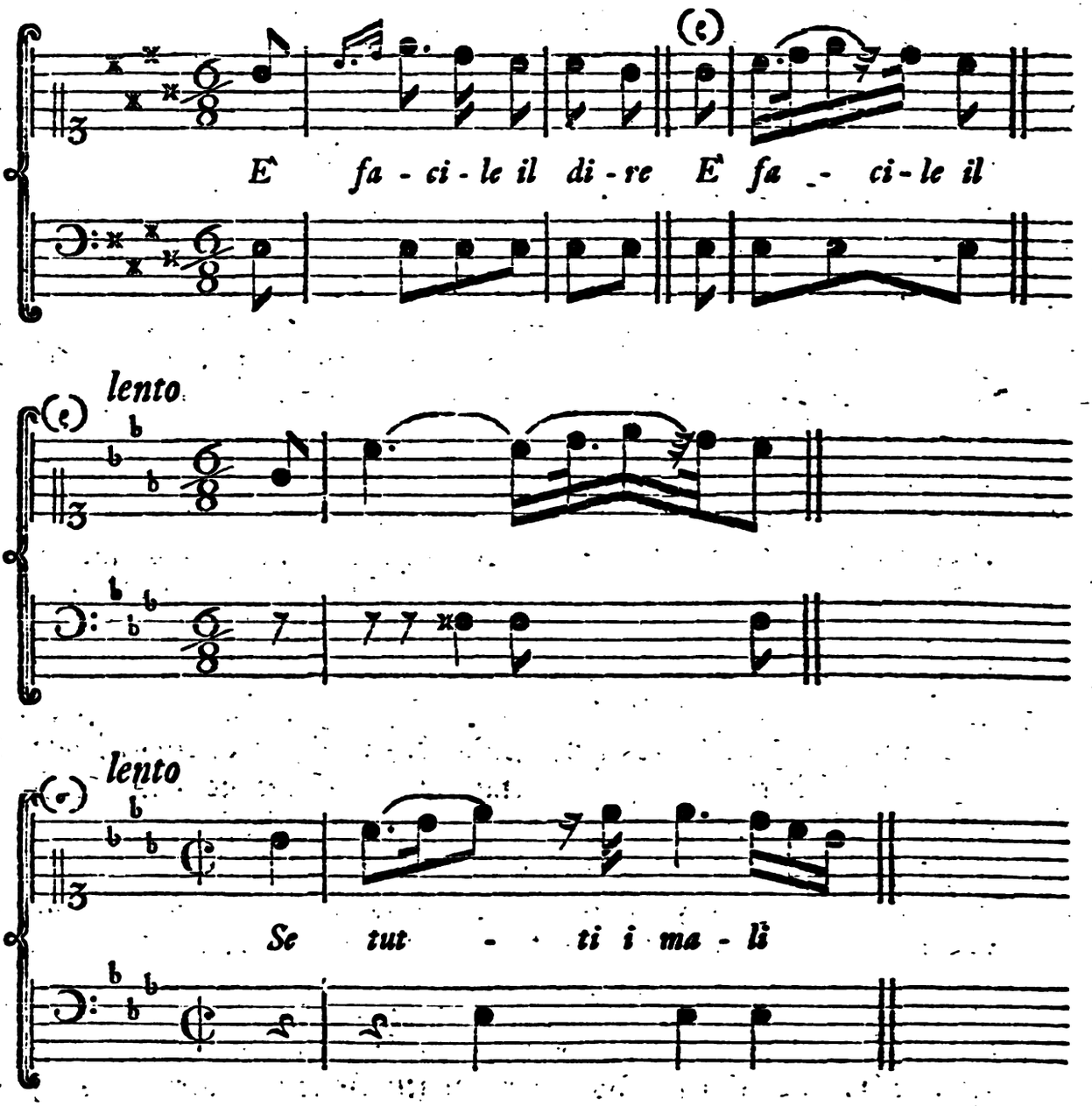


Wenn die Note, vor welcher der Schleifer angebracht wird, einen Punct hinter sich hat; so kömmt sie an die Stelle des Puncts (ξ); oder auch, mit der zweyten Note des Schleifers am äußersten Ende desselben (ο); oder wenn an den Punct noch eine Note angebunden ist, noch später (π), zum Gehör. Z. E.



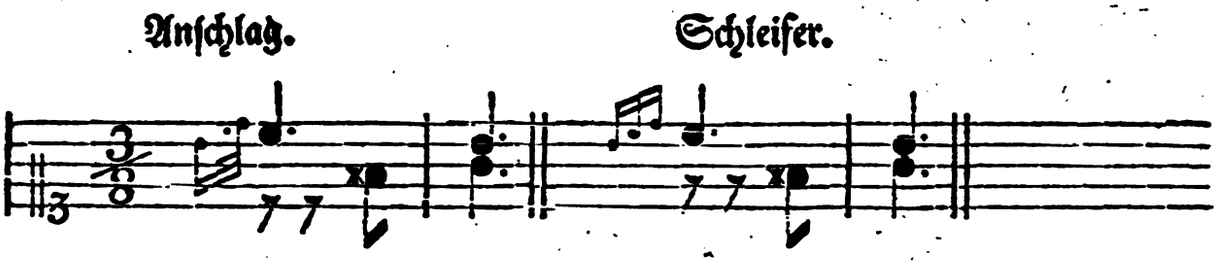
Kömmt

Kömmt die Hauptnote auf die Zeit des Puncts; oder läßt die Tactbewegung sonst auch noch Zeit genug dazu: so wird bey ungeradem Tacte allemal (z), bey geradem aber nur, wenn die Note nach dem Puncte auf eben demselben Tone bleibt (σ), die Hauptnote kurz abgestoßen, so daß zwischen ihr, und der folgenden eine kurze Pause bemerket wird. Z. E.



Wenn die Bewegung des Tacts sehr langsam ist: so kann zwischen dem punctireten Schleifer noch ein Doppelschlag (welcher im folgenden Hauptstücke beschrieben werden wird) angebracht werden.

Der Schleifer von drey Noten ist nichts anders als ein, durch die mittelste Note, ausgefüllterer Anschlag der einen Terzensprung machet. Z. E.

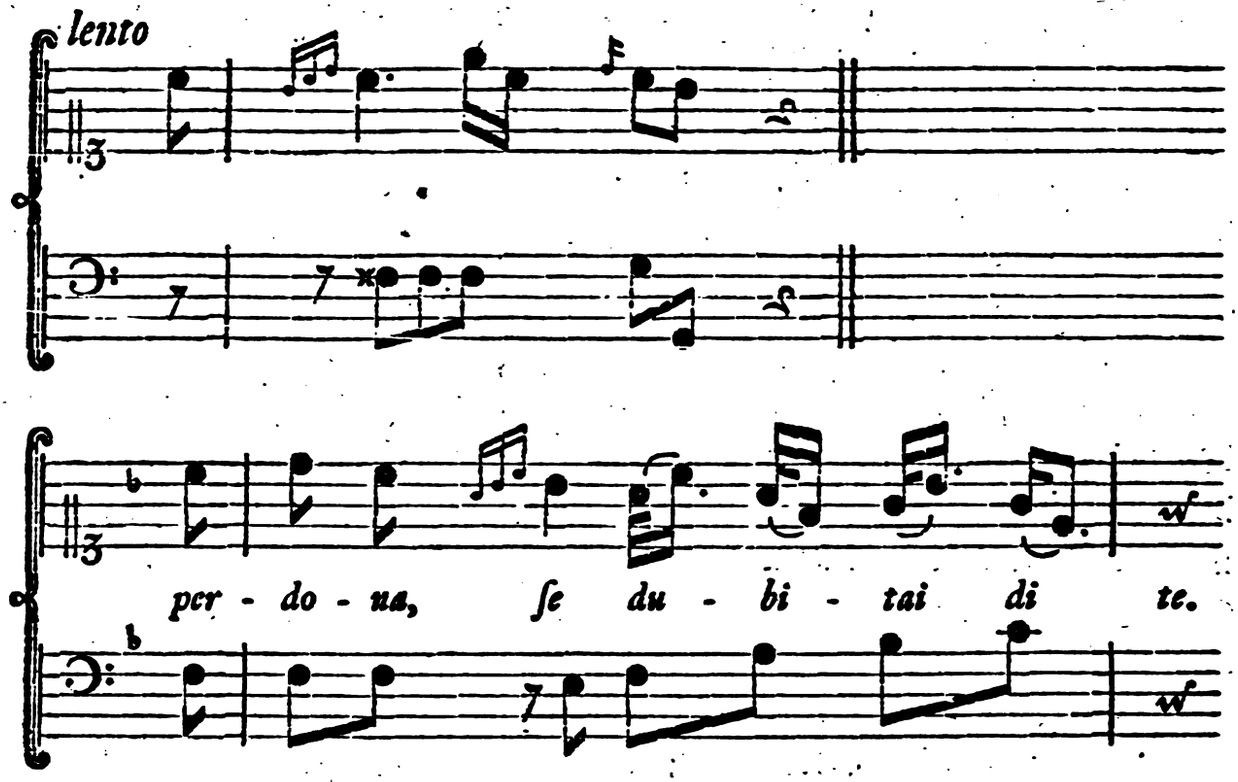


So wie der Anschlag langsamer und geschwinder seyn kann: so giebt es auch ebenfalls langsamere und geschwindere dreynotige Schleifer. Die ganz geschwinden können eher im Spielen als im Singen angebracht werden. Im Singen haben die mäßig langsamen und ganz langsamen vorzüglich Platz. Wie lang aber eigentlich die Dauer von jeder dieser drey Nötchen, oder von allen dreyen zusammen, seyn soll: das kann man so eigentlich nicht beschreiben; sondern muß es vielmehr der Vorschrift des Tactes, und der Empfindung des Ausführers überlassen. Inzwischen kann doch die Hauptnote zwar weniger, aber niemals mehr als die Hälfte von ihrer Geltung verlieren. Die drey Noten aus welchen dieser Schleifer bestehet, müssen, jede insbesondere, eine der andern an Dauer entweder ganz gleich seyn: oder die mittelste Note kann, wenn der Schleifer sehr langsam ist, ein bey nahe unmerklich weniges länger gehalten werden als die erste und dritte. Sie kann eine Art von kleinem Nachdrucke bekommen. Es würde zwar schwer seyn, dieses ganz genau durch Noten auszudrücken: doch kann man sich einbilden, als wenn die erste Note noch in die Zeit der vorhergehenden Hauptnote gehörete, und die mittelste also anschlägend, und mit einem Puncte hinter sich versehen wäre, doch müssen sie alle drey etwas schleppend vorgetragen werden. Am leichtesten kann dieses durch mündliche Unterweisung begreiflich gemacht werden.

Die Ausführung dieses langsamen dreynotigen Schleifers ist allezeit sachte, und matt. Seine Stelle ist allemal auf einem guten Tacttheile, oder Gliede, vor einer langen Note: mehrentheils entweder vor einer solchen, die auf demselben Tone stehen bleibt, auf welchem schon eine vorhergegangen war; oder vor einer die den Anfang eines neuen Einschnitts der Melodie machet, zumal wenn bey ihrer ersten Hälfte der Baß pausiret. Er liebet eine abwerts gehende Folge,

und

und kann sowohl bey dissonirenden als consonirenden Harmonien, doch öfters vor jenen als vor diesen, angebracht werden.



Welch eine Menge von Veränderungen können nicht, durch diese, zu rechter Zeit und mit gutem Geschmacke angebrachten, und mit einander abgewechselten zwey oder drey Nötchen, aus denen die Nachschläge, Anschläge, und Schleifer bestehen, hervorgebracht werden! Welch einen Uberdruß aber kann man den Zuhörern damit erwecken, wenn man eben diese Manieren, entweder nicht recht ausführet, oder sie am unrechten Orte, oder gar zu oft anbringt!

GENERAL BOOKBINDING CO.
322ST 53 005 A 2 λv 6260
QUALITY CONTROL MARK
A-DH

MT 820 .T7143 1757a
Anleitung zur Singkunst /
C.1
Stanford University Libraries
3 6105 042 414 883

MT820
T7143
1757a
V.1
Musc

DATE DUE
DEC 15 '77
RESERVED
NOV 1 1978
MUSIC 260
APR 4 1979

Stanford University Libraries
Stanford, Ca.
94305